

LA SACRISTIA MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEVILLA: ESTILO E INTERPRETACION ICONOLOGICA.

AURORA LEON

"Si alguien quiere saber cómo la forma corpórea puede parecerse al concepto del alma y de la mente y a la noción racional que considere la construcción de un arquitecto. Comienza por concebir una noción del edificio y como una idea en su alma, después hace construir en lo posible la casa tal como la imaginó. ¿Quién puede rechazar la existencia corpórea en la casa y negar que se parece a la idea incorpórea de la arquitectura, a imitación de la cual fue construída?. Pero es más a causa de un cierto orden incorpóreo que a causa de su materia misma; suprime la materia si puedes -y lo puedes en el pensamiento- y conserva el plan; no queda nada corpóreo ni material; pero lo que coincide es la ordenación dada por el constructor y la que recibe en la construcción".

(Marsilio Ficino: In convivium Platonis sive de amore).

Con frecuencia cuando se habla de Renacimiento artístico, corrientes neoplatónicas y revalorización de la Antigüedad, se ponen mecánicamente los ojos en la Italia de los siglos XV y XVI. Y si se concede un Renacimiento francés o español es para etiquetar el Palacio del Louvre o el de Carlos V en Granada, olvidando a menudo que las excepciones europeas responden sustancialmente a una autoafirmación del estilo clásico y que éste, con mayor o menor persistencia y con matizados niveles de italianización, arraiga con determinada entidad estilística en el creador, lo que nos parece de sobrada importancia para una reflexión sobre la existencia de un Renacimiento sevillano, peculiarmente concretado en la Sacristía Mayor de la Catedral, obra que en justicia artística podría encontrarse en la Roma de León X.

La constante alusión al edificio desde el siglo XVI y, al tiempo, el pertinaz silencio en la bibliografía artística hace aún más atractivo el tema, pues resulta un desafío trabajar sobre una obra dotada de suficiente material para su reflexión, reflexión que precisamente faltaba sobre ella. De hecho, este gran edificio, preferido por Felipe II para quien se erigía en la misma catedral la Capilla Real, fue alabado o criticado (pero siempre aludido) desde su terminación hasta nuestros días, quizá, el silencio al que estaba sometido respondía a un factor delicado y de compromiso para el historiador del arte, pues profundizar en su estudio no sólo requería

una interpretación crítica sino, lo que era más grave, elección ante un tema que se planteaba radical hasta el momento.

En efecto, "uno de los lugares más espléndidos del mundo, perfectamente claro y uniforme, pese a su enorme riqueza (decorativa), gracias a la arquitectura rigurosa" (1), se presentaba como un caballo de batalla en la historia del arte español, debido a la polémica en torno a su paternidad y a la sorpresa y confusión que acometía al investigador ante la visión directa de la obra, tras la información documental y bibliográfica, siempre inclinada a considerarla obra plateada afiliada a Diego de Riaño. Así, a la incertidumbre por conectar documentación y análisis estilístico se añadía la dificultad de interpretación del contenido del edificio, de por sí complejo, y de cohesionar un producto tan inseparable en esta obra como estilo e iconología. Además, las posiciones encontradas de escuelas hizo que el radicalismo y el enfrentamiento llegase a tal punto que mencionar la Sacristía Mayor era sinónimo de establecer una mal enfocada interrogación: ¿Riaño o Siloé?, sin contar con que ese planteamiento disyuntivo cortapisaba el vuelo a obras artísticas que no sólo prueban el empeño y grandeza de la fábrica arquitectónica, sino la riqueza estilística e ideológica de los "padres" que la llevaron a cabo. Así, el estudio historiográfico, estilístico e iconológico posibilitó la consideración de la Sacristía Mayor, más allá de como edificio de envergadura de la Sevilla de la primera mitad del siglo XVI, opinión en la que toda la historia del arte concuerda, como un mundo excepcional de ese momento histórico español y, sustancialmente, como lúcido exponente de una ideología religiosa, triunfante y apoteósica, del ambiguo catolicismo imperial de Carlos V.

DUALIDAD EN LA HISTORIA E HISTORIA DEL ARTE.

Que la Sacristía Mayor sea todo un símbolo de una coyuntura histórica es la consecuencia más lúcida de la situación española, abocada a la organización de un estado político estable y centralizador, de la elaboración de unas bases socio-económicas estructuradas y de la consecuente implantación de unos valores superestructurales -ideológicos, religiosos, culturales, estéticos y artísticos- que asientan las coordenadas en las que se basa la naciente Edad Moderna española. De hecho, el edificio no se habría realizado -al menos con los contenidos políticos-religiosos y cultural-artísticos que nos ofrece- sin tres ingredientes que la orientan definitivamente a su perfil moderno y renacentista: poder político, hegemonía eclesiástica y auge económico propiciado a raíz de la conquista de Perú en 1535 (2), conquista de la que Sevilla supo captar "este guiño de la historia y aprovechó sus favorables circunstancias y condiciones geo-físicas" (3).

La obstinada idea imperial de Carlos V, romano no sólo en su política sino en sus gustos artísticos, se define en su ambigüedad y persistente deseo por asimilar el poder espiritual y terreno así como en la dualidad por identificar Iglesia-Estado, objetivos que para un "imperio universal" requerían volver los ojos a la Roma de los Emperadores y resucitar, adaptando las nostalgias a las imposiciones de los tiempos modernos, la imagen cesárea y divinizada del Emperador, el estilo de vida en los centros aúlicos y la nota elevada de cultura humanística localizada en los cenáculos y Academias. Pero esta idea de la "imago mundi" no fue sólo fruto personal del monarca, sino de la adhesión que encontró en la Iglesia, fuerza social poderosa vinculada a los intereses político-religiosos del Rey, y, concretamente, en una de las diócesis más prestigiadas social e intelectualmente del ámbito eclesiástico español: el cabildo catedralicio sevillano. Este contaba con un favor especial del monarca y de la Iglesia y ello lo explicita el hecho de que a él accedían en su mayor parte aristócratas, nobles y títulos. Esta peculiar conformación le dota de unos caracteres específicos: por una parte, al aunar los prelados rango aristocrático y eclesiástico (las dos fuerzas más vinculadas al Emperador) la influencia que ejercía sobre la ciudad era fuerte así como la otorgación de favores, privilegios y derechos especiales de la monarquía que se sentía fuertemente respaldada en ellos; por otra parte, la libertad de acción, organización y mando con las que cuenta para la realización de obras artísticas le pone a la cabeza de la dirección de la vida cultural sevillana, unido a minoritarios grupos de nobles y humanistas con los que están en contacto, cuando no por lazos familiares, por intereses intelectuales y sociales. Así, la privilegiada situación económica e intelectual del cabildo le lleva a capitalizar obras de arte (4), siendo el demandante de la fábrica arquitectónica quien oriente el gusto artístico en función de los artistas elegidos y quien da las orientaciones ideológicas y religiosas que han de ser plasmadas en el programa iconográfico de la Sacristía Mayor.

Así, como símbolo expresivo de una ideología elitista, la Sacristía Mayor se realiza gracias a una clase dirigente -el cabildo- en estrecho contacto con la política imperial de Carlos V y, consecuentemente, la misma dualidad que guía el pensamiento del Emperador es la que se constata en el edificio: la idealización de la idea del poder terreno fusionado al religioso y la dualidad Dios-Emperador, armónicamente expuesta mediante la piedra en la certidumbre de los contenidos y en la ilusión plástica de las formas.

También en el análisis de la historiografía artística se pone de manifiesto el carácter dual que define al edificio. Por una parte un amplio sector coincide en atribuir las trazas y la obra a Diego de

Riaño, continuada a partir de su muerte en 1534 por Martín de Gainza, observando la diferencia existente entre el barroquismo de las columnas platerescas, profusas y recargadas, y la sencillez de las acanalladas clásicas. Por otra parte, a partir de las intuiciones de D. Elías Tormo y los apasionados estudios de Gómez Moreno (5) se considera que la total realización de la traza y fábrica corresponde a Diego de Siloé, lo que abrió brecha en una minoría de historiadores del arte que sin nuevos argumentos acreditan la tesis mantenida por Gómez Moreno o, al menos, aluden con cautela a la paternidad o influencia siloesca (6).

Si bien concordamos en general con la sustancialidad de los argumentos expuestos por los defensores de Siloé, nuestro pensamiento matiza ciertos aspectos:

- 1.- Que las trazas primitivas son de Riaño así como que el trabajo realizado por Martín de Gainza que se sigue hasta 1535 se atiene a ellas.
- 2.- Que, al aparecer en dicha fecha Siloé en Sevilla y al ser consultado por el cabildo catedralicio, reestructura la planta que resultaba demasiado trasnochada para un arquitecto moderno y familiarizado con la estética renacentista.

Ahora bien: Siloé, gran adaptador de estructuras goticistas, tiene que respetar lo ya ejecutado (Zanjas, perímetro longitudinal, entrada con arco en esviaje y alzado hasta el remate de las columnas platerescas) y modernizar dicha planta procediendo a una estructuración racional del espacio; para ello debe convertir el rectángulo en cuadrado y centra la estructura reduciendo los lados largos mediante acortamientos con masa pétreo y veneras que centralizan el espacio cupular. Resulta, por tanto, coherente que si el alzado hasta el culmen de las columnas platerescas llega hasta 1534 (fecha transcrita en la cartela de la columna de fondo del muro sur), es a partir de la venida de Siloé a Sevilla cuando el edificio transforma su faz plateresca por un aire renacentista y concretamente a partir de 1538, que tiene lugar la segunda reunión del cabildo con Siloé, es cuando se establece definitivamente el sistema estructural centralizado con cúpula y su consecuente programa iconográfico, tarea que ocupa cinco años (1538-1543) en lo que atañe a la estructura y decoración desde el entablamiento hasta la linterna, dilatándose la ornamentación del edificio hasta 1548 que se pone fin a la obra.

Consecuentemente, ello prueba la dualidad estilística del edificio concebido en dos etapas: una primera, hasta 1535, de trazas de Riaño, decoración plateresca y estructuración seguramente de una sola nave, longitudinal, y con proyecto de cubrición de bóveda de cañón, al estilo de las contemporáneas Sacristías Mayores del país, y una

segunda fase, decisoria del estado en que hoy la contemplamos, claramente siloesca en su concepción espacial, sistema centralizado con cúpula y decoración orgánica y figurativa que armoniza la dualidad de los dos estilos superpuestos de la primera y segunda fase. E incluso se puede pensar en una continuada presencia de Martín de Gainza desde la muerte de Riaño como ejecutor de los planos ideados por Siloé y ratificados por el Cabildo, lo que prueba también la ampliación de una concepción moderna en el ejercicio de la arquitectura al distinguir entre la base intelectual del proyecto y elemento sensible y fáctico en la obra, muy en coherencia con la estética creativa y neoplatónica del arquitecto y humanista del Renacimiento.

EL ESTILO ROMANO-IMPERIAL.

Estética y estilísticamente, la Sacristía Mayor se define en su dualidad, dualidad manifiesta en el análisis de la teoría del estilo renacentista, la entidad estilística de Siloé, la conformación de los elementos estructurales, decorativos y estéticos y en el proceso creativo.

Si bien la aplicación de la fórmula de la restitutio o emulatio antiquitatis es incuestionable en el edificio, ese aire de importación de lujo tuvo que aclimatarse a un pensar, vivir y sentir barroco -constante estilística que consideramos clave en la realidad artística sevillana- que, traducido en apasionado y exuberante fanatismo, encontraba la coyuntura idónea con Carlos V, estallando el "alud de fausto y despilfarros" y afincándose "la gloria del catolicismo triunfante" (7), catolicismo triunfante que el Emperador confía a Diego de Siloé para que lo exprese con las ideas progresistas en boga en la rotonda de la catedral granadina según el modelo de Santo Sepulcro de Jerusalén y como manifestación de un simbolismo humanista religioso concordante con la ascendencia erasmista de la corte de Carlos V (8).

Asimismo, ese ideario político-religioso-artístico era, sin duda, la forma "moderna" (9) de sacar a España de los planteamientos medievalistas vigentes y de todo el bagaje cultural heredado de los árabes. Sin embargo, y pese a los voluntariosos deseos imperiales por implantar un arte de vanguardia, la tradición hispánica late en su vigor orientalista y esa coordinación que consigue habla precisamente de la potencia y entidad específica de un renacimiento sui generis ya que -y esa es la mutación fundamental que se opera en el Renacimiento sevillano- "toda innovación -alteración de lo establecido- presupone necesariamente la existencia de algo establecido como constante respecto de la cual la innovación aparece como variable" (10).

Por otra parte, si el elemento plateresco, el gusto por la ornamentación y barroquización de los motivos decorativos está presente

en el edificio, ese estilo no desborda al clásico romano de estructura nítida y armonía de proporciones. Esta cuña de fuerte presión que se injerta en lo plateresco contrarresta las desbordantes energías expresivas armonizándose gracias a una racional fusión del ingrediente plateresco y clásico. Y así, el "carácter atectónico de la decoración plateresca, que sólo buscaba campos donde desarrollar y encerrar su fantasía hizo que insistiera en un tipo muy hispánico de organización decorativa (11), tendiendo más a la expresión de un sentimiento que a la estructuración racional del estilo grecorromano desarrollada codo a codo, contrapuntando y pujando por imponer su recia fortaleza constructiva. Y no se trata de una superposición, sino de una inmersión que paulatinamente va desbancando -o decantando a su pura entidad- las fórmulas platerescas hasta reducirlas a lo que realmente son: decoración y ornamento. Por ello, junto al eclecticismo plateresco de desbordada y locuaz fantasía, el purismo grecorromano le opone su mayor fuerza: la lógica; al pintoresquismo plateresco, la esencialidad espacial y volumétrica toscana; al virtuosismo delirante, el refinamiento lineal y plástico de lo romano; a las sugerencias luminosas y pictóricas, las recias normativas estructurales y racionalistas; al anarquismo hispánico de la composición, la sistemática de la gramática arquitectónica; al simbolismo arcaizante y oscuro, la sustanciosa predilección por la figura humana como fuente de unión entre la vida y el arte (12); al canon menudo y afiligranado, la solemne magnificencia de la proporción grecorromana.

Por ello, a efectos de una codificación estilística que profile con más precisión la entidad de la Sacristía Mayor el término que mejor lo sintetiza es el de estilo Romano Imperial (13), expresivo del catolicismo triunfante y de la armonización entre el elemento romano, con todo lo que implica de importación de lujo, y los caracteres híbridos de raíz plateresca (14).

Es lógico que un arquitecto como Siloé esté impregnado de ese sello romano imperial ya que la duplicidad es un rasgo sobresaliente en su estilo moviéndose entre un clasicismo aprendido e intuitivo al tiempo, de raíz italiana, y una deliberada fantasía libre y creativa. Estos son, desde nuestro punto de vista, los dos factores que definen su temperamento arquitectónico, enclavado, por una parte, en el contexto cultural en que se forma (Italia) y, por otra, libre de toda norma impuesta.

Consecuentemente, como creador de la Sacristía Mayor, refleja en ella sus dicotomías estilísticas: racionalidad y disciplina ortodoxa en la estructura y contenido y enfatización barroca, de raíz plateresca, en la expresividad de los elementos estructurales, decorativos y ornamentales. La sustancia moderadora que atempera estas dos polarida

des estilísticas es un rasgo típicamente siloesco: su capacidad de interiorización, de recreación elaborada, gracias a la "espiritualidad imperial" de la que participa el artista, espiritualidad en la que el elemento dual es el juego entre lo real y lo profético, entre la concreción de unas ideas cristianas y universales y la utopía de una nueva Jerusalén recobrada.

Así, la concepción arquitectónica de la Sacristía Mayor se asienta más en una experiencia visual directa de las fábricas italianas que en una aplicación fría y mecánica de la tratadística arquitectónica. Siloé se mueve en un contexto real italiano al contacto no sólo con las obras romanas de Bramante y su planta en cruz griega para San Pedro, sino con obras pictóricas de semejante concepción estética como la decoración del techo de la Sixtina de Miguel Angel y los frescos de la Cámara della Signatura de Rafael, fuentes artísticas e iconográficas de trascendental importancia en la realización de la Sacristía Mayor.

Ello obedece al cambio de mentalidad que se operaba en el interior del hombre en el que, como un universo en miniatura, reinan leyes fijas y pasajeras y donde todas las partes son mensurables según la misma medida y los objetos de su experiencia se encuentran siempre entre dos coordenadas geométricas regidas por la ley de la horizontalidad y verticalidad (15). En ese mismo sistema de visión del mundo ocupa papel de primer orden la imitatio, si bien el movimiento neoplatónico y la presencia de Marsilio Ficino en la corte de los Medici habían conseguido asentar "vínculos intelectuales con los que se pretenden trascender la apariencia física del organismo y aludir a una verdad escueta por las apariencias (16), además de "la confianza concedida a la imaginación que se había justificado desde Plotino por el conocimiento de Dios y que, durante el Renacimiento, sirve como forma esencial de conocer la realidad" (17), realidad concebida platónicamente a través de la comprensión por la vía de la inteligencia.

Así, la planta del edificio (Lámina 1) responde a un plan centralizado con cúpula, símbolo lúcido de la interpretatio humanística et christiana en la que el hombre, desde el centro del microcosmos circular, se vuelve medida de todas las cosas y siente el reflejo del macrocosmos divino. El origen de la planta hay que rastrearlo en los martyriae orientales de Siria y Armenia (18), las cellae memoriae o confessio de occidente (Lámina 2), capillas de proporciones reducidas generalmente, de planta central con cúpula y con la funcionalidad precisa de conservar y venerar los restos mortales de un santo o mártir, por lo que la armonización continente-contenido queda manifiesta al presentar el edificio paleocristiano oriental y el renacentista las mismas estructuras para idénticos fines: la celebración de la sináxis

eucarística y lugar de protección de las reliquias.

Todo ello viene a probar varios aspectos: 1º) que la vuelta al plan central obedece tanto a una vitalización de la religión y liturgia cristiana primitiva como a la conquista moderna de la perspectiva gracias a la cual el hombre se vuelve hacedor de la naturaleza, equiparable a Dios desde una óptica terrena y armónicamente identificable; 2º) que las conquistas espaciales de la planta centralizada con cúpula sobre pechinas son fruto de los conocimientos teóricos y visuales de Siloé, influenciado por la estética bramantesca que, depurando mística y neoplatónicamente los logros constructivos de Alberti, ofrece la posibilidad de interpretar en piedra un mensaje religioso de clara raíz plotiniana. Por ello, la armonía, el ritmo y la proporción encuentran su mejor expresión en las figuras del círculo y el cuadrado, formas ideales para la exposición de la Belleza y 3º) que una concepción arquitectónica tan idealista y neoplatónica, tan avanzada para el estado de la cultura artística española del momento, sólo puede llevarse a la práctica por un artista como Siloé, no sólo capacitado intelectualmente sino gran adaptador que no ejerce la arquitectura sólo como un juego técnico y constructivo, sino con un moderno matiz compositivo que exige creación, reflexión y racionalización de humanista.

También los elementos estéticos patentizan la presencia dual de la sustancia terrena y divina. Ambas polaridades se definen en el sentido de la horizontalidad y verticalidad de las líneas compositivas, fusionándose ambas fuerzas directrices mediante las líneas oblicuas que ocupan los espacios intermedios entre la zona de tierra y de cielo. E igual duplicidad existe en la concepción del tiempo, espacio, luz y música (19), los cuatro elementos que participan tanto de su ubicación física y potencia real como de la trascendencia divina, ideal e infinita, y concretan el ideario estético neoplatónico de base plotiniana: la Verdad de un espacio y tiempos razonados y absolutos, carentes de conflictividad o positiva, el Bien que emana de la luz (divina) como símbolo apocalíptico de la victoria de ésta contra las tinieblas y la Belleza como manifestación sensible de lo absoluto expresado en unos ritmos musicales (Lámina 3), armoniosos y de una estabilidad y perfección plenas.

La duplicidad del elemento decorativo y ornamental responde a la híbrida concepción albertiana, seguida por Bramante, en la que los sustratos platónicos y aristotélicos concurren con una única Belleza (20). Así pues, forma metafísica, plotiniana y de raíz platónica y forma aparente y fenoménica, de ascendencia aristotélica, encuentran su ubicación en la decoración y ornamentación del edificio. En primer lugar, la precisa distinción entre elementos decorativos y

ornamentales implica una profunda divergencia de concepción, función y organización en el plano artístico e iconográfico, pues esa dualidad conceptual marca la entidad configurativa de lo estructural y superficial, la diferencia que existe entre la función y el uso y, en definitiva, entre lo significativo y lo expresivo.

El elemento significativo corresponde a la decoración que no sólo está concebida en concordancia con la estructura arquitectónica, sino que responde íntimamente a las exigencias de la construcción; es decir: cumple una función instructiva y simbólica que encuentra su paralelo en el sistema de planta centralizada. De ahí, que la significación, intencionalidad y valor de los elementos decorativos -esculturas, frisos y órdenes- adopten un estilo clásico renacentista y expongan una temática figurativa y trascendente mientras que, por el contrario, el mundo ornamental -cósico, en oposición al carácter óntico de la decoración- es el ámbito de la expresión, la nota sensible y emotiva del artista.

En el edificio distinguimos tres tipos de ornamentos: platerescos, clásicos y siloescos (Lámina 4). La expresividad jugosa y plástica del primero, ubicado sustancialmente en las columnas de los frentes norte y sur, obedece a un concepto inferior y oscuro del mundo, movido por fuerzas confusas y, de ahí, su modelado de fino relieve, diafanidad en el claroscuro conseguido con caprichosos ornamentos en altorrelieve. El repertorio ornamental de raigambre clásica -carretes, rosetas, ovas...-, repartidos por los elementos estructurales del edificio responde, en cambio, más que a una expresión a un estado de serenidad y armonía con el conjunto que entronca con el tercer tipo ornamental, el plenamente siloesco, que parte siempre de una fuente clásica, grecorromana, dotando al máximo de expresividad la elección de los motivos, como las fauces de los leones que coronan la cornisa, el sentimiento de pathos de los bustos de las arquivoltas o el énfasis abigarrado en la colocación de los elementos.

Así pues, la dualidad de la sustancia decorativa y ornamental se basa en sus diferentes conceptos y significados: la objetividad de lo decorativo radica en la claridad del tema y éste no es su representación sino su significado, significado que se identifica con el continente de la decoración, mientras que la subjetividad del ornamento se basa en la expresión reveladora de la creatividad imaginativa libre del artista.

Igualmente, esa dualidad que venimos observando como constante en el análisis estilístico del edificio se patentiza en el proceso creativo que es de raíz plotiniana; es decir: en el fenómeno de la ascensión del nivel material al divino que tanto se da en el creador de la obra como en el producto artístico conseguido, siguiendo las

tres hipóstasis plotinianas que simbolizan el Alma total o psique, el Intelecto o Mente (Nous) y lo Uno o lo Primero (21). El proceso comienza a partir de la experiencia sensible seguido de la actividad suprarrazional hasta alcanzar finalmente la identificación (éxtasis) divina. El desarrollo de estos tres niveles progresivos en el artista -imaginación, contemplación e identificación- encuentra su más fidedigno paralelo en el edificio; es decir: en la elevación de un alzado que, partiendo de una experiencia sensible del espacio -de la base hasta el entablamento- pasa por una zona intermedia y contemplativa -los espacios abovedados- que enlaza con el círculo de la cúpula, lugar ideal y perfecto donde se identifican el microcosmos terreno con el macrocosmos divino.

NEOPLATONISMO CRISTIANO Y CATOLICISMO TRIUNFANTE.

La temática desarrollada es esencialmente religiosa, acogida a la doctrina cristiana tanto en sus dogmas trascendentes como en su disciplina moral (Lámina 7). Los aspectos dogmáticos y místéricos están extractados de fuentes bíblicas del Antiguo Testamento -Génesis, Exodo, Números, Levítico, Deuteronomio, Libros de Reyes, Profetas, el Salterio de David, Proverbios, Eclesiastés, Cantar de los Cantares, Sabiduría y Eclesiástico- y del Nuevo Testamento, como son los testimonios fehacientes de los cuatro evangelistas, la actividad misional de los Apóstoles, la predicación del Nombre de Cristo (Hechos de los Apóstoles), las cartas morales de San Pablo y la interpretación apocalíptica de San Juan. Las normas éticas a las que debe someterse el creyente tienen, a nuestro modo de ver, dos fuentes básicas de inspiración: las ideas "ortodoxas" del catolicismo, extractadas de fuentes canónicas, y la tendencia "heterodoxa" del erasmismo (22).

Constatamos la identidad entre fundamentales pasajes plásticos del edificio y el recetario cristiano expuesto por Erasmo en el Enquiridion (23) en base a la intención de adoctrinar al creyente mediante la fórmula erasmista que sintetiza la reforma intelectual, moral y religiosa de las ideas, normas de conducta, ritos litúrgicos y hábitos religiosos y espirituales. Esa cuña de inclinación a la interioridad no sólo no impide el desarrollo de las formas apoteósicas sino que, basándose en la posesión de esas verdades divinas, aconseja conquistarlas desde una perspectiva humanística individual que sitúa al hombre en el centro del universo definiéndolo como problema, decisión y destino y exigiéndole capacidad de raciocinio y conocimiento intelectual que le capacite no sólo para obrar libremente conforme a su conciencia, sino ofreciéndole las "armas" visuales -ya sean figurativas, simbólicas o alegóricas- para que la instruc-

ción sobrepase los límites de lo sensible y se adentre en el conocimiento y participación de lo divino.

La estructuración temática de Erasmo se familiariza estilística y temáticamente con la Sacristía en los siguientes planteamientos: supremacía del alma por encima de los valores materiales, corpóreos y sensibles; la necesidad de la razón y fé, armonizadas, como armas ineludibles para la salvación; importancia de la filosofía humana y divina como síntesis del pensamiento cristiano basado en la Teología y Filosofía; relevante papel del hombre en el mundo, hombre identificado con la república como expresión del fusionamiento entre macrocosmos divino y microcosmos humano; insistencia en la tripartición humana y su correspondencia macrocósmica divina en la Trinidad e imperiosa necesidad del hombre que tiende al Bien a luchar contra la materia, lucha que establece la opositio entre ésta y el espíritu y que queda resuelta en la victoria.

Así, en la Sacristía Mayor la dualidad temática de las fuentes cristianas y paganas está dentro de la ortodoxia católica del Renacimiento. La distinta utilización que se hace de ambas manifiesta una clara intención: distinguir lúcidamente entre Mito y Revelación; por tanto, las imágenes, escenas y representaciones paganas conllevan un sentido moralizante y filosófico de tono diferente al triunfal y apoteósico de las figuraciones cristianas, evangélicas y bíblicas (24).

Consecuentemente, la racional estructuración y precisa selección de las imágenes denotan no sólo una perfecta armonización entre continente y contenido, sino también una estricta jerarquización de los elementos figurativos y simbólicos, lo que implica tres resultantes: 1º) la concordante unidad entre Arte y Religión, rasgo de capital importancia en un pensamiento neoplatónico, tendente a la fusión de la Belleza (Arte), Bien y Verdad (Religión trascendente), 2º) la mágica identidad entre continente y contenido, entre función e idea, pues el espacio físico, real y concreto de la Sacristía Mayor no sólo sirve de custodia de la Hostia sino que sacristía y elemento eucarístico están estrechamente identificados pues, desde un punto de vista trascendente, Tabernáculo es la misma Sagrada Forma que custodia y 3º) la lógica resultante de un arte basado en el triunfo absoluto de la razón y en la exposición de una temática dogmática y doctrinaria, encuentra la conquista de sus ideas en la jerarquización precisa de sus elementos estructurales, figurativos y simbólicos.

Esta graduación es de tipo ascendente, ya atendamos al análisis estructural (profundidad y alzado) como al figurativo y simbólico. De hecho, el ascenso visual, mental y espiritual se verifica desde la base donde encontramos a Hera, Vulcano, Démeter y Neptuno, los cuatro elementos sustanciales del origen del universo, trascendentalizados

en la concepción cristiana, reveladora del Génesis. Del pedestal se pasa al microcosmos humano representado por un primer cuerpo bien desarrollado de proporciones que, desde Vitrubio hasta Alberti, encuentran su correspondencia en el ser humano. En este ámbito, el hombre aparece como problema, cuestionándose el origen, sentido y finalidad del universo; su ubicación intermedia entre el pedestal (el Génesis es su pasado) y la cúpula (el ámbito celestial futuro que le espera) le sitúa en el centro del universo, posibilitado para la libertad, envuelto en sus temores (motivos platerescos de las columnas estriadas), en el equilibrio que debe guiar su vida (disciplina normativa de las columnas estriadas), en su capacidad de reflexión y lucha por la obtención del Amor y el Conocimiento (friso de Venus), con sus potencias anímicas para enfrentarse al mal (friso de Hércules), su tendencia espiritual a la perfección mediante la oración (friso alusivo al culto) y su cualidad intuitiva y noética por participar en Dios, en su cuerpo y sangre (friso de los materiales eucarísticos).

También desde su centro el hombre queda atraído por el envolvimento de las cuatro bóvedas, apoyatura sólida de la doctrina cristiana de la Iglesia. Apóstoles, Profetas (Lámina 13), Reyes y Obispos (Lámina 14), son los puntales de la institución y modelos para el hombre que constata la Virtud, Bondad y Belleza divinas de la que gozan estos seres tras haber superado el cautiverio terreno. Es el puente que une al hombre con Dios a través de la Revelación y de la Misión Apostólica. Y un nuevo impulso visual, mental y espiritual: las pechinas y los personajes que alberga -prototípicos y universales dentro de su individualidad concreta- son los puntales de la gran cúpula y de la base teológica de la religión cristiana (Láminas 5 y 11).

Progresivamente, se va acentuando la ascensión hacia la divina circunferencia mediante la ampliación de los anillos de la cúpula (Lámina 6) hasta que el diámetro es tan inexistente como "continuum" porque Dios, alfa y omega, es centro de la esfera y está en toda ella. La Hostia resplandece de luz diáfana y proyecta con sus rayos a todo el universo, desde la base del pedestal hasta iluminarse a sí misma con su potencia divina.

Por otra parte, la concepción del espacio arquitectónico y escénico es analógica y de base neoplatónica. La perfección del círculo pone en estrecha relación el espacio figurativo y representativo en un ámbito ideal así como la correcta proporcionalidad del cuadrado le transforma en una región celestial y cosmológica divina, representándose en ellos, al igual que en las Estancias de Rafael, las tres nociones de Verdad, Bien y Belleza correspondientes a las tres facultades anímicas: noética, ética y estética. Prueba de ello es la utilización armoniosa y trascendental del espacio en el que se ubican los temas.

Las imágenes sagradas y las escenas bíblicas y apocalípticas, fundamento doctrinal por excelencia de la Sacristía, abarcan los espacios ideales y nucleares: la cúpula con sus escenas apocalípticas, las bóvedas con los cuarenta personajes bíblicos y sagrados, las pechinas con las ocho figuras de Reyes, Apóstoles, Profetas y Obispos, las esculturas de bulto redondo en los resaltes de los frisos con personificaciones reales o alegóricas de las Virtudes y los dos tondos mayores con Cristo y San Juan Bautista (Lámina 7).

En cambio, los espacios lineales de los frisos albergan escenas y representaciones de tipo moral, filosófico y religioso y los temas aislados disponen de espacio más reducido. De ello se deduce que el espacio dedicado a la exposición de la Verdad (revelada) es el correspondiente a la facultad noética, ubicada en las zonas nucleares; el espacio que explicita la idea del Bien se corresponde con la facultad ética, situada en los frisos figurativos y simbólicos así como el que manifiesta la Belleza se corresponde a la Estética, el "añadido" artístico necesario y en perfecta interrelación con los restantes espacios. La Verdad es, por tanto, el espacio y tiempo absoluto; el Bien, la luz que irradia el sentido moral del hombre y la Belleza la armonía musical que se desprende de la articulación de las partes con el conjunto.

Al igual que el principio dual se manifiesta estilística e iconológicamente en la armonización de lo material y celestial, también el elemento tripartito está lógicamente y teológicamente presente en la Sacristía Mayor. La Tripartición afecta a la teoría de las proporciones arquitectónicas - Alberti cifra en el 6 y en su primera fracción, el 3, el número perfecto-, a la compartimentación de la planta y el alzado, a la división en tres anillos de la cúpula, a la tripartición de cada friso, a los tres arcos del muro sur, a los espacios interiores de las bóvedas, a la ordenación de los tondos y a la disposición de las esculturas (Lámina 8). Esa estructuración tripartita obedece siempre en su base al principio de jerarquización ascendente (por ejemplo; en el caso de los tondos se expone progresivamente el poder terrenal, terrenal-divino y espiritual y, en el caso de las esculturas, los santos locales, Padres de la Iglesia y alegoría de las Virtudes) pero, sobre todo, como reflejo simbólico del dogma sustancial sobre el que se asienta la Iglesia Católica: el dogma de la Trinidad. Esa tripartición, por tanto, que afecta a la estructura ósea y figurativa participa de la perfección divina; es su manifestación, la epifanía que nos muestra en su unidad, su esencia tripartita (Lámina 5).

Consecuentemente, el contenido trinitario afecta a la lectura iconológica que presenta tres progresivos niveles de interpretación: a) nivel filosófico y cosmológico, b) nivel simbólico-moral, correspondiente a la exposición del mito pagano cristianizado y c) nivel

trascendente y bíblico que aúna la Cosmología, el Humanismo y la Revelación (Lámina 12).

La concepción cósmica cristiana de la Sacristía es de clara raíz neoplatónica tanto en la explicación del origen del universo como en el esquema trinitario de su conformación. En ella prevalece el valor de lo invisible, la oposición maniquea entre dos principios -benéfico y maléfico- que sintetizan dialécticamente el mundo sensible y supra-sensible, armonizados gracias a la voluntad divina que crea el mundo y al hombre a su imagen y semejanza. Ese pensamiento cosmológico plasma la astrología moralizante de Marsilio Ficino en la que el Sol es Deus, Luna -"animi et corporis motio continua"- es constante movimiento anímico y corporal, Júpiter, la Lex (en sentido cristiano, la otorgada por Dios a su pueblo), Mercurio, el ángel cristiano, la ratio que hace "conocer" a la Virgen el hecho trascendental y Venus, Humanitas o el Amor en su acepción más intelectual y espiritual. Faltan de la obra de Ficino los personajes paganos que representan el tiempo en su doble paso acelerado o retardado y, en este sentido, puede interpretarse el concepto cosmológico de la Sacristía como moralizante-sincrético ya que "celeritas" y "Tarditas", Marte y Saturno, podrían estar sintetizados en Sol-Deus (desde un Tiempo absoluto) o bien en Luna cuyo movimiento puede retardarse o acelerarse según la disposición de la capacidad anímica y corporal.

El esquema trinitario del origen del universo está presente en la Sacristía desde la explicitación de los cuatro elementos figurados en Hera, Neptuno, Démeter y Vulcano, simbolizantes del Espíritu (el Fuego), la Inteligencia (el Aire), el Alma (el Agua) y la Naturaleza (la Tierra) hasta el Ser Uno y Trino de Dios pasando por el estadio del alma racional que participa de la contemplación divina y procede del origen de la tierra.

La interpretación cosmológica por la vía tripartita está contenida no sólo en las tres esferas plotinianas y en la división platónica de las tres facultades humanas -natura rationandi, irascendia et concupiscendi- sino en la exégesis que realiza Ficino sobre el mito pagano de las tres gracias, explicativas del principio tripartito de todas las cosas, incluso del origen del universo mediante el espíritu joviano, solar y venusíaco.

El sentido humanístico está reflejado en el segundo nivel donde Venus y Hércules (26) cristianizados simbolizan con un claro matiz moralizante el conocimiento y la virtud del alma racional que asciende hacia el conocimiento de Dios mediante la Virtud. El Conocimiento está sustentado por el Espíritu (el Fuego-Vulcano) y la Inteligencia (Aire-Hera) y su complemento, la Virtud, por el Alma (Agua-Neptuno) y la Naturaleza (Tierra-Démeter), alcanzando por un proceso místico-con

templativo de tipo plotiniano el Amor, sustento y enlace del tercer nivel, trascendente y divino, representado en la Unidad y Trinidad de Dios, creador del cielo y de la tierra, incorpóreo y espiritual, inmenso y onnisciente, todopoderoso y juez de todos los hombres (Lámina 10). Esas cualidades divinas con contenido revelador se identifican con las asignadas por Platón a la Suma Realidad: superior, inmutable, universal, eterna e infinita. Así pues, los tres niveles o esferas exponen la base cosmológica cristiana fundamentada en la Naturaleza, el Alma, la Inteligencia y el Espíritu que ascienden a una región superior, la del Conocimiento, el Amor y la Virtud, enlazando Humanitas y Virtus la esfera originaria del universo con el perfecto, infinito, primer y último eslabón de la cadena cosmológica, Dios Uno y Trino (Lámina 10).

Finalmente, la Hostia, símbolo metafísico del sentido trascendente de la religión cristiana, dota de una visión apocalíptica y escatológica al pensamiento religioso de la Sacristía Mayor. Ella es la sintetizadora por excelencia de la idea neoplatónica cristiana en la que materia y espíritu se identifican por el misterio de la Transustanciación (cambio de la materia en esencia divina) (27) y por el valor salvífico universal del Sacramento Eucarístico por el que el hombre, liberado de las tinieblas, contempla la luz celestial y se identifica en el Nous divino. Es entonces cuando la victoria de la Hostia (Lámina 9) es absoluta y su plenitud se eleva a la Nueva Jerusalén Celeste en donde los elegidos, en torno a la diáfana esfera del Sol divino, contemplan al Cordero Pascual y participan de la vida eterna en el Bien, la Verdad y la Belleza.

NOTAS

- (1) HAUPT, A.: Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal. Berlín, 1927, pp. 37-38.
- (2) Es la tesis mantenida por DOMINGUEZ ORTIZ en La población de Sevilla en la Baja Edad Media y en los tiempos modernos. Madrid, 1941, pg. 9.
- (3) CHAUNU, P.: Las rutas españolas del Atlántico. Sevilla, 1968, pg. 119.
- (4) CARANDE, R.: Carlos V y sus banqueros. La vida económica de España en una fase de su hegemonía. 1516-1556. Madrid, 1943.
- (5) GOMEZ MORENO: (Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca y Berruguete. Madrid, 1941) afronta comparativamente los estilos de Riaño y Siloé calificando al primero de "goticista retardado en estructuras con derivaciones platerescas" (pg. 89) y añadiendo "basta su comparación para cerciorarnos de que la Sacristía Mayor no pudo salir de su mente (de Riaño), y que sí intervino Siloé decidiendo el rumbo de la obra y dirigiéndola hubo de ser sobre traza suya: que no estaba él para platos de segunda mesa" (pg. 89).
- (6) Defensores de la afiliación a Diego de Riaño: Ceán Bermúdez (1863), González de León (18), Amador de los Ríos (1844), Caveda (1848), Madrazo (1856), Gestoso (1884), Matute (1886), Calvert (1907), Santos y Oliveira (1930), Marqués de Lozoya (1940), Camón Aznar (1959), Gaya Nuño (1968), Falcón Márquez (1979) y Morales (1983). Atribuyen la obra a Siloé o al ámbito siloesco: Tormo (1913), Gómez Moreno (1941), Guerrero Lovillo (1952), Chueca Goitia (1953), Jiménez Placer (1955), Villar Movellán (1977).
- (7) GOMEZ MORENO, M.: Op. cit., pp. 12-13.
- (8) Esta idea, defendida por el estudioso de la catedral de Granada, Rosenthal, comparecerá en el estudio iconográfico del presente trabajo.
- (9) HAUSER, A. (Historia social de la Literatura y el Arte. Madrid, 1969) considera que esa renovación era "intrinsicamente conservadora por basarse en un canon formal intemporal y abstracto, pero que en aquel momento de la historia de los estilos resultaba progresista", teoría que comparte toda la sociología del arte y que, al poner en relación el estilo con la economía, concluye en que "la racionalización económica crea una tendencia al clasicismo" (Kavolis, V.: La expresión artística: un estudio sociológico. Buenos Aires, 1967, pg. 31).
- (10) PANOFKY, E.: Renacimiento y renacimientos en el arte occidental. Madrid, 1975, pg. 32.
- (11) CHUECA GOITIA, F.: Invariantes castizos de la arquitectura española. Madrid, 1971, pg. 138.
- (12) STRZYGOWSKI en Origin of christian church art, analiza con profundidad el problema de la figuración y las relaciones sígnicas, simbólicas y de significado.
- (13) La trayectoria seguida por la investigación ha sido la siguiente: 1º) hacer sucesivas dos etapas platerescas: decorativista y purista (Lampérez, 1930); 2º) periodificar las manifestaciones arquitectónicas del reinado de Carlos V en dos fases: arquitectura plateresca (1500-1570) y arquitectura clásica (1526-1590) (Bevan, 1938); 3º) escindir dos grandes ejes: gótico retardado, o plateresco, de línea vertical y estilo grecorromano, de tendencia horizontal (Vellarde, 1949) y 4º) partir de la dificultad de estructuración estilística debido a los hibridismos, excepciones, rechazo o acogimiento a los modelos italianos, según la personalidad de cada arquitecto (Milicua, 1966; Chueca Goitia, 1953).
- (14) LOPEZ OTERO (La arquitectura española en la época de Carlos V, 1958) ha propuesto la denominación de "estilo Carlos V" para toda la arquitectura llevada a cabo en el reinado del Emperador, si bien consideramos la necesidad de diferenciar aspectos conceptuales, funcionales y técnicos que actúan en una construcción impulsada directamente por el monarca (Palacio de Carlos V de Granada, por ejemplo) o en una obra de carácter religioso en la que, si no interviene de forma directa, si queda implícito el pensamiento, programa y gusto artis

tico, imperial que, como en su faceta política, están guiados por una ambigüedad ambivalente.

- (15) FRANCASTEL (El espacio figurativo del Renacimiento al Cubismo) aborda el tema de los avances que supone la conquista de la perspectiva renacentista no sólo como descubrimiento técnico sino cultural, incidiendo, por tanto, en el comportamiento humano.
- (16) BENEVOLO, L.: Historia de la arquitectura del Renacimiento. Madrid, 1972, Vol. I, pg. 163.
- (17) VENTURI, L.: Historie de la critique d'art. París, 1969, pg. 80.
- (18) Dentro de la tipología de plantas que plantea Lassus (Sanctuaires chretiens de Syrie. Essai sur la genése, la forme et l'usage liturgique des edificies du culte chretien, en Syrie, du III siecle á la conquete musulmane. París, 1947) la que presenta mayores concomitancias con el edificio sevillano es el Tychaion de Mismiyé.
- Strzygowski (Die baukunst der armenier und Europe, Wien, 1918) considera que la victoria de las formas cupuladas armenias en Europa es obra de Leonardo y Bramante, si bien consideramos que sustanciosas experiencias habían quedado expuestas en la tratadística y práctica arquitectónica de Alberti que, basándose en Vitrubio, se define en favor de la planta circular como analogía del macrocosmos divino, analogía que encuentra en Ficino al gran defensor del círculo puesto que filosófica y teológicamente simboliza a Dios, "prima et ultima figurarum".
- Por otra parte, de la tipología de las plantas cupuladas que proporciona Strzygowski, el primer tipo es que el más se familiariza con la disposición de la Sacristía Mayor: y concretamente la iglesia de San Gregorio de Tigran Honentz de Ani (la planta de la Sacristía Mayor está extractada de Chueca Goltia, op. cit., pg. 244. La planta del Tychaion de Mesmiyé: Lassus, op. cit., pg. 144 y la de San Gregorio de Tigran Honentz de Ani, Strzygowski, op. cit., pg. 202.
- (19) NIETO ALCAIDE, V.: La luz, símbolo y sistema visual. Madrid, 1978; id. Función simbólica de la luz en la arquitectura española del siglo XVI. Madrid, 1973. ZOUBOV, V.P.: Le soleil dans l'oeuvre scientifique de Leonard de Vinci. Bruxelles, 1956. DUTHUIT, G.: Le feu des signes. Geneve, 1952. FRANCASTEL, P.: La realidad figurativa. Buenos Aires, 1970.
- (20) ALBERTI, L.B.: De Re Aedificatoria. VI, 2.
- (21) FICINO, M.: Opera Omnia. Torino, 1959, pg. 119. KRISTELLER, P.O.: Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino. Firenze, 1953.
- (22) Concordamos con el pensamiento de Domínguez Ortíz (Op. cit., pg 232) al considerar que el erasmismo español no fue la simple aceptación de las doctrinas de Erasmo, sino su asimilación por parte de una élite intelectual que ya había llegado por su cuenta a conclusiones parecidas.
- También los sustanciosos estudios de Marcel Bataillon: Erasmo y el erasmismo (Barcelona, 1977) y Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI (Méjico, 1966), MENENDEZ PELAYO, M.: Historia de los heterodoxos españoles (Madrid, 1953) y CASTRO, Adolfo de: Historia de los protestantes. Como fuente literaria básica: ROTHERDAM, Erasmo de: El Enquiridión o Manual del caballero cristiano (Ed. de M. Bataillon, Madrid, 1932).
- (23) En los títulos de los ocho capítulos del "Enquiridión" (1: El cristiano: vida como lucha. Enemigos y victoria. Enfermedad y muerte del alma. 2: Armas. Oración y ciencia. Fuentes en Sagrada Escritura. Alegorías de la Santa Escritura y Maná. 3: Filosofía cristiana: gnosce te ipsum. Dos filosofías: humana y divina. 4: Hombre interior y exterior. Hombre igual a República. 5: Pasiones del hombre en filósofos paganos. 6: Del hombre interior y exterior según las Escrituras. 7: Tres partes del hombre según orígenes, siguiendo a San Pablo. 8: Reglas para luchar contra la ceguera, carne y flaqueza humanas) queda manifiesto que la identificación entre el texto literario y la exposición de doctrina moral de la Sacristía, no está presente sólo en las ideas y citas de textos bíblicos y evangélicos sino en imágenes artísticas y literarias: metáforas, alusiones, símbolos, parangones con la mitología pagana, son el vocabula-

rio iconográfico usado tanto por el humanista holandés como por los creadores del tema en la Sacristía.

- (24) La estructuración que hemos establecido para el análisis iconográfico es la siguiente: 1º) imágenes sagradas y figuras propiamente cristianas; 2º) imágenes profanas y mitológicas con significación filosófico-moral; 3º) imágenes verbales; 4º) imágenes alegóricas cristianas; 5º) imágenes alegóricas paganas; 6º) escenas: a) paganas, b) históricas evangélicas, c) simbólicas trascendentes y d) bíblicas y apocalípticas; 7º) Representaciones simbólicas: a) escénicas y b) heráldicas aisladas.
- (25) Texto fundamental para el análisis iconográfico del edificio es el tratado de Pérez de Moya: Filosofía secreta (Barcelona, 1977).
- (26) Somos conscientes de las lagunas de las que adolecerá este punto al no haber podido consultar una obra de PANOFSKY: Hércules am Scheidenwege und andere antike. Bildstoffe in der neuere Kunst (Leipzig, 1930), que habría arrojado más luz sobre el tema.
- (27) SCHMAUSS, M.: Teología Dogmática. Madrid, 1961. Fundamental Tomo VII: Los Novísimos.

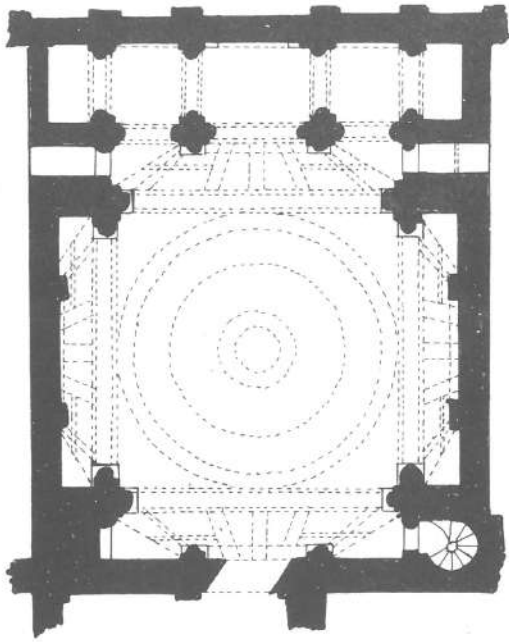
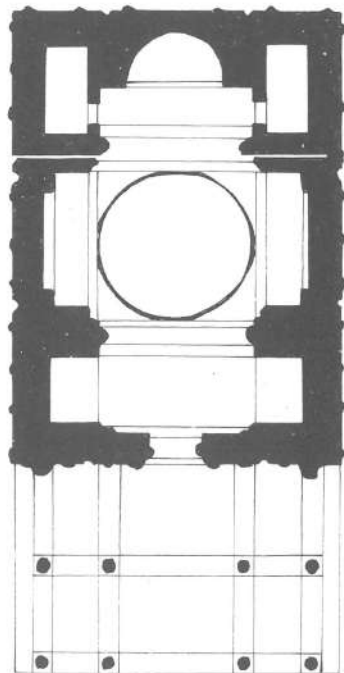
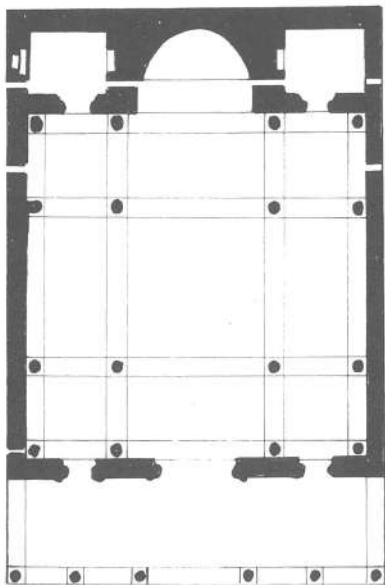
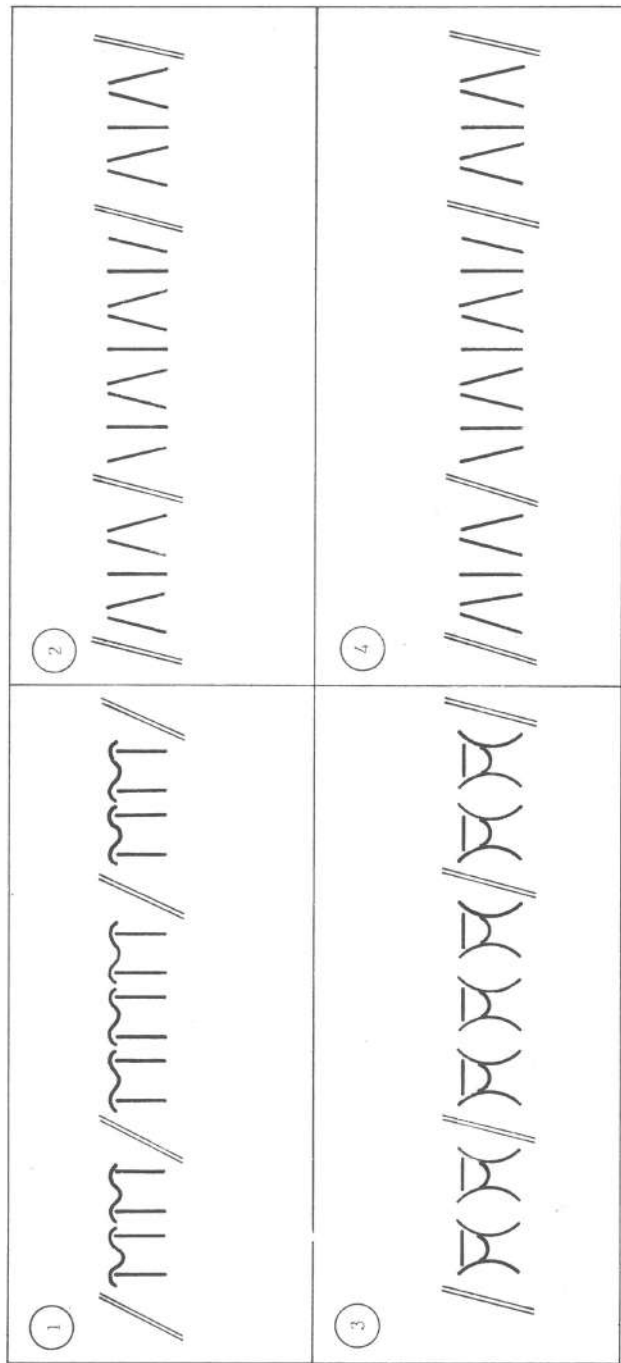


Lámina 1.- Planta de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla.



A)

Lámina 2.- A) Planta del Tychaion de Mesmiyé. B) Planta de San Gregorio de Tigran Honentz, de Ani.



1.- FRISO NORTE: Alusión al culto eucarístico.

2.- FRISO ESTE: Venus - Triunfo de la Fe.

3.- FRISO SUR: Materiales de la Eucaristía.

4.- FRISO OESTE: Hércules - Triunfo de la Virtud.

Lámina 3.- Ritmo de los frisos y motivos representados.

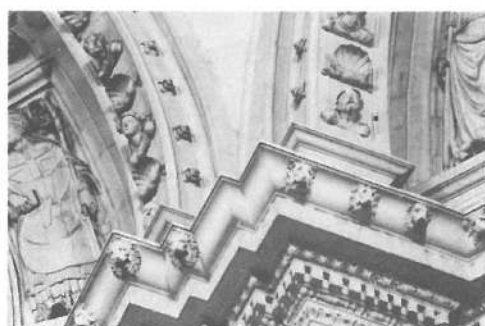
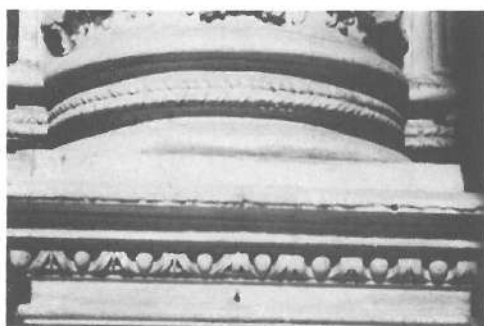


Lámina 4.- Los motivos ornamentales: a) platerescos, b) clásicos y c) siloescos.

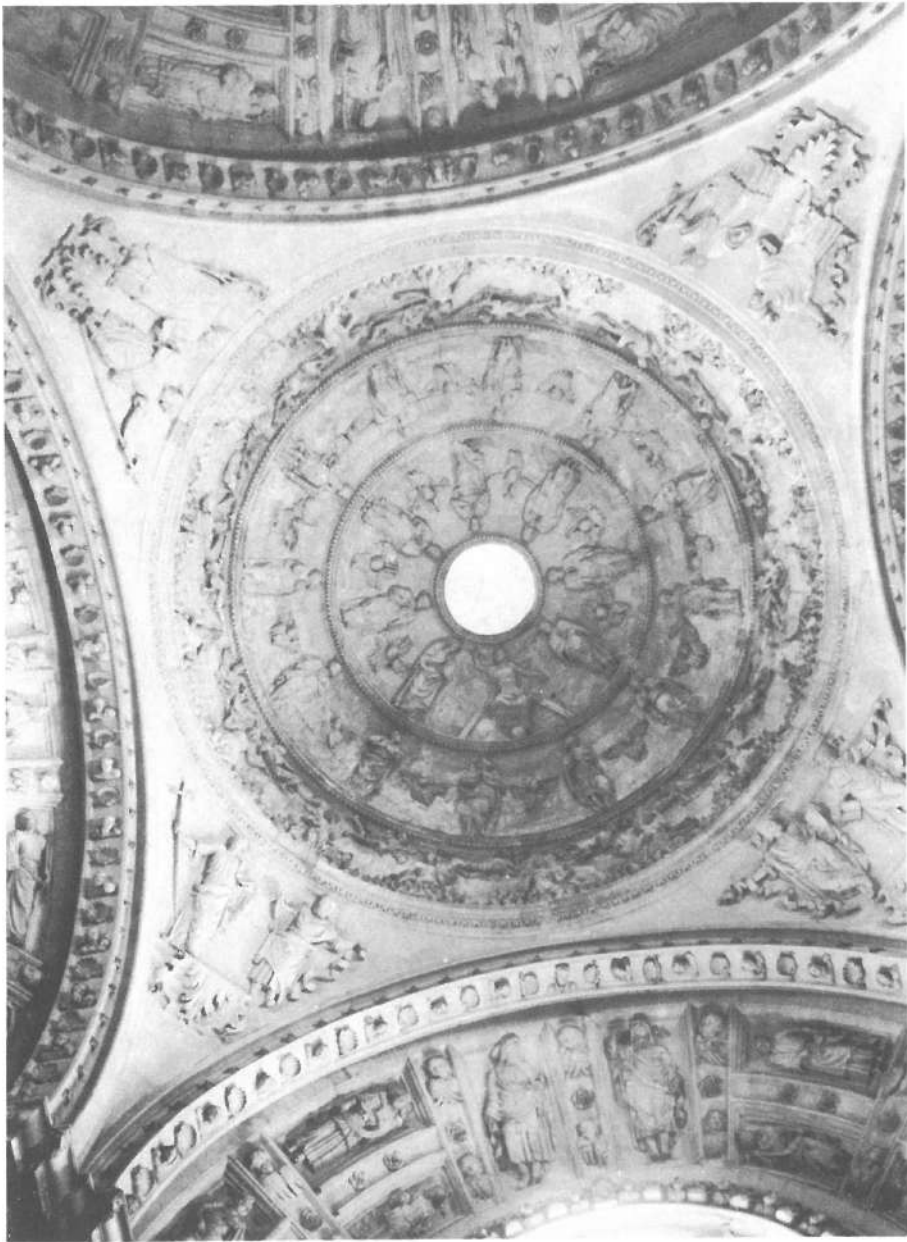
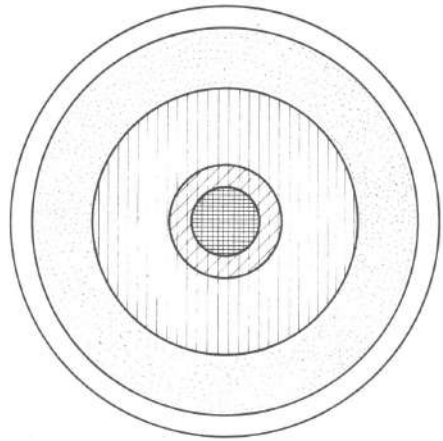
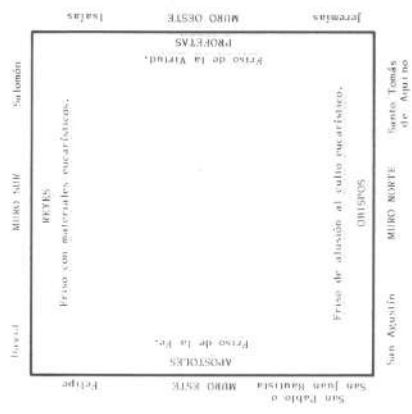


Lámina 5.- Armonía entre arquitectura y programa iconográfico. La cúpula sobre la pechina que descansan en bóvedas Traduce el pensamiento cristiano: La Teología se apoya en los puntales de la Iglesia Católica y estos, a su vez, en Profetas, Reyes, Apóstoles y Obispos.

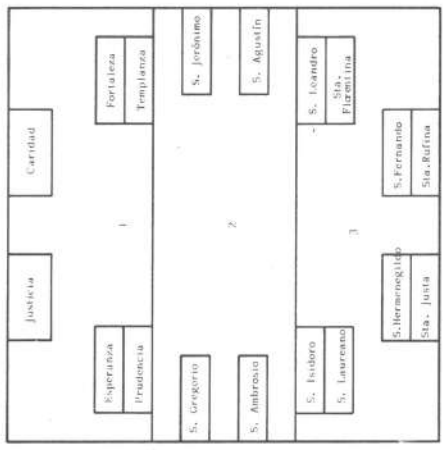


- LOS CONDAMNADOS.
- ▨ LAS DOCE TRIBUS DE ISRAEL, O LOS DOCE APOSTOLES.
- ▩ LAS SIETE IGLESIAS DE ASIA CON JESUCRISTO.
- ▧ DIOS PADRE.
- ▦ HOSTIA.

Lámina 6.- Programa iconográfico de la cúpula.



San Agustín Muro NORTE Fuente Tomás de Aquino
 San Juan Bautista Muro ESTE
 San Pablo o Muro SUR
 Felipe



Las esculturas situadas en los resaltes de las cornisas presentan en tres niveles, a personajes alegóricos y reales.
 1: Virtudes Cardinales y Teológicas.
 2: Los Padres de la Iglesia.
 *3: Los Santos locales.

Lámina 7.- Distribución temática de los frisos, bóvedas y pechinas.

Lámina 8.- Distribución de las esculturas.

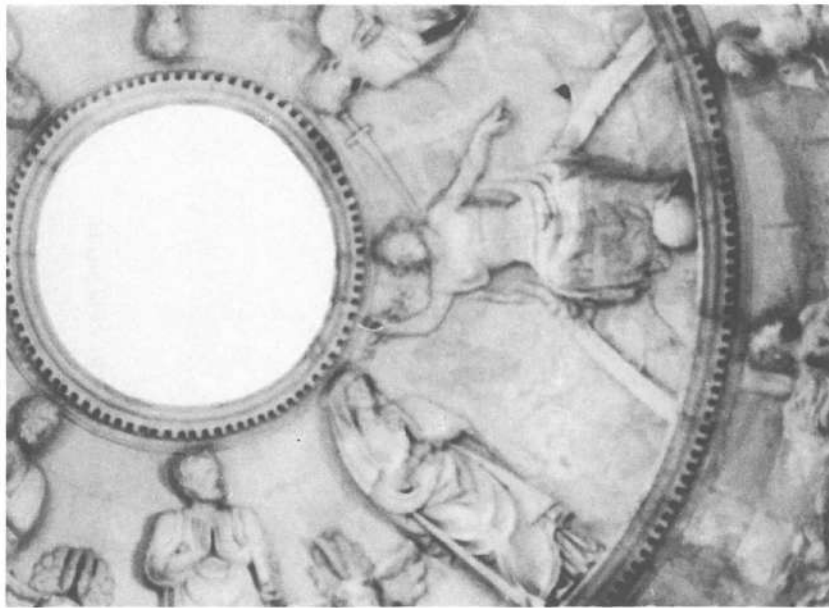


Lámina 9.- El óculo de la cúpula, como símbolo perfecto de la Hostia.



Lámina 10.- Dios Todopoderoso en el interior del óculo de la cúpula.

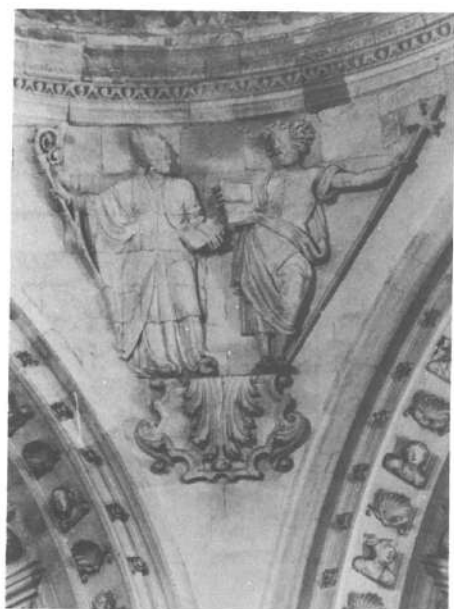


Lámina 11.- a) Pechina Noroeste: S. Agustín y ¿S. Pablo o S. Juan Bautista?
 b) Pechina Suroeste: David y Felipe. c) Pechina Suroeste: Salomón e Isaías.
 d) Pechina Noroeste: Jeremías y Sto. Tomás.

NIVELES DE CONOCIMIENTO	HIPOSTASIS PLOTINIANAS	VALORES NEOPLATONICOS	IMAGENES	SIMBOLOS
1 ^{er} NIVEL: FILOSOFICO- COSMOLOGICO.	ALMA TOTAL O SIGUE. (IMAGINACION)	BELLEZA (ESTETICA)	VULCANO..... HERA NEPTUNO DEMETER	FUEGO-ESPIRITU AIRE-INTELIGENCIA AGUA-ALMA TIERRA-NATURALEZA
2 ^o NIVEL: SIMBOLICO- MORAL.	INTELECTO O NOUS. (CONTEMPLACION)	BIEN (ETICA)	VENUS..... ALUSION CÚLTO .. HERCULES MATERIALES EUCA- RISTICOS.....	CONOCIMIENTO-AMOR VIDA ESPIRITUAL (ORACION) VIRTUD AMOR-CARITAS.
3 ^{er} NIVEL: TRANSCENDENTE- DIVINO.	LO UNO O LO PRIMERO (IDENTIFICACION)	VERDAD (NOETICA)	DIOS, UNO Y TRINO.	HOSTIA. ANILLOS CUPULA.

Lámina 12.- Interpretación iconológica.

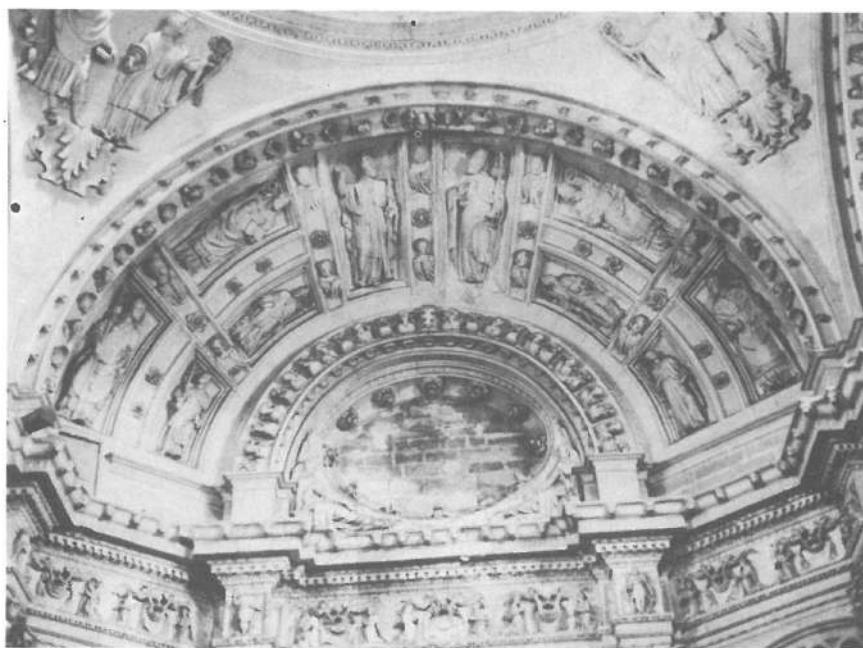
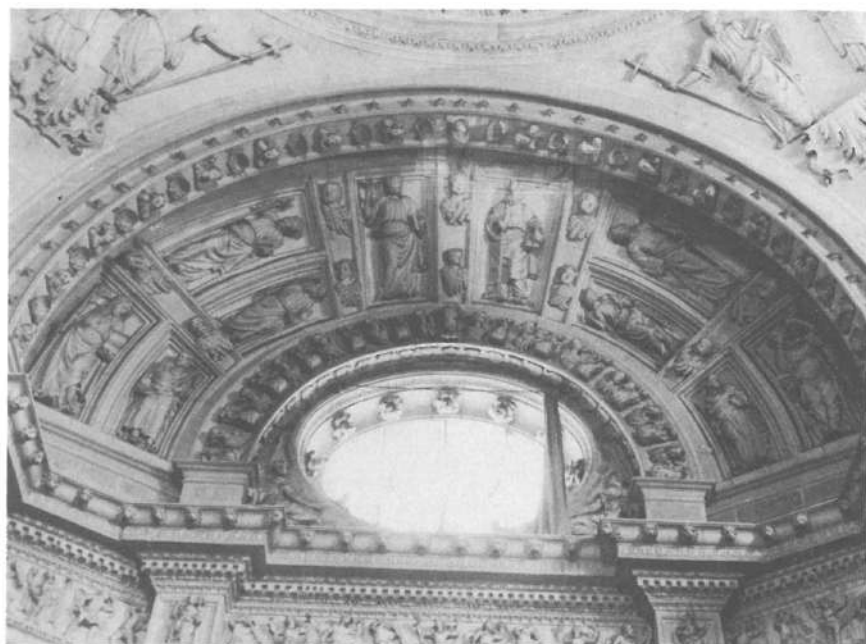


Lámina 13.- a) Bóveda de Apóstoles, b) Bóveda de Profetas.

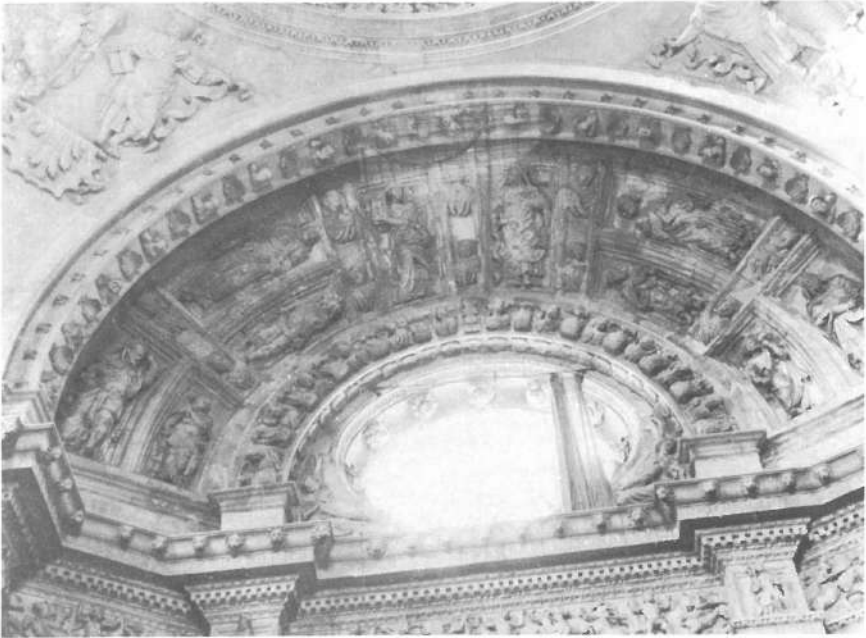
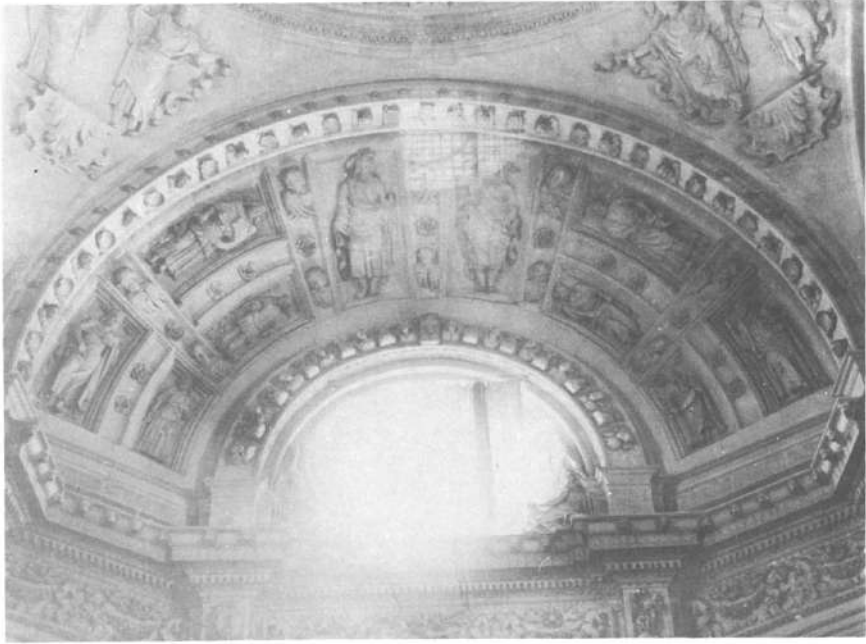


Lámina 14.- a) Bóveda de Reyes, b) Bóveda de Obispos.