

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROZO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera,	
<i>La influencia de los modelos emblemáticos</i>	
<i>en el arte de la Nueva España</i>	
	439
M ^a Adelaida Allo Manero,	
<i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	
	457
Antonio Aguayo Cobo,	
<i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo.</i>	
<i>Un ejemplo de síntesis cultural</i>	
	477
Francesc Benlliure Moreno,	
<i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	
	499
Patricia Andrés González,	
<i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León:</i>	
<i>La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	
	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez,	
<i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	
	535
Sergi Domènech García,	
<i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	
	553
Juan Francisco Esteban Lorente,	
<i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	
	571
Joan Feliu Franch,	
<i>Comunismo de porcelana.</i>	
<i>Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	
	585
M ^a Celia Fontana Calvo,	
<i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	
	601
Borja Franco Llopis,	
<i>Nuevas aportaciones a la iconografía</i>	
<i>de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	
	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz,	
<i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia</i>	
<i>de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	
	635

Mar Moreno Bascuñana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

UN PROGRAMA EMBLEMÁTICO EN LA SACRISTÍA DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ARMENTERA (CABEZA DEL BUEY, BADAJOZ)

PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS Y

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

En la Plaza Mayor de la localidad pacense de Cabeza del Buey se sitúa, entre otros destacados edificios de la villa, la iglesia parroquial, sencilla fábrica de mampostería y ladrillo con refuerzo de sillares en esquinas y recerco de vanos. De acuerdo con una inscripción que se conserva en un lateral de la capilla mayor, el templo fue mandado construir, bajo la advocación de Nuestra Señora de Armentera, por el comendador frey Martín Rol Álvarez con peones de la propia localidad, finalizándose la edificación primitiva en 1515. El espacio interno ha resultado muy alterado en diferentes momentos, en especial la techumbre de madera de la única nave, hoy sustituida por un aséptico encofrado de albañilería. También el exterior ofrece un aspecto desarticulado a causa de las sucesivas reformas: en 1550 se añade, adosada al testero occidental, la torre campanario –sustituida posteriormente por la actual–, y al siglo XVIII pertenecen la portada del Perdón y la reja de hierro forjado en la fachada de poniente, la capilla del Sagrario, la sacristía y el archivo parroquial. De 1861 data la portada Sur, principal testimonio de la notable restauración que en aquel año se llevó a cabo en todo el inmueble. De la iglesia originaria del siglo XVI apenas restan hoy algunos elementos reconocibles, como la bóveda de crucería de la cabecera, la portada septentrional, con característico arco conopial encuadrado en alfiz, o la pequeña galería de tres arcos que se abre sobre la sacristía¹.

La denominada *sacristía eucarística* y el archivo, situado este último sobre la primera, se destacan al exterior de la parroquia como un rotundo volumen prismático de planta rectangular adosado al costado del evangelio de la cabecera,

1. Vicente Serrano Naharro y J. Luis Serrano González de Murillo, *Historia de Cabeza del Buey*, Badajoz, los autores, 1992, pp. 108-114, y M^a del Carmen Rodríguez Pulgar, L. Vicente Pelegrí Pedrosa y Á. David Martín Rubio, *Conocer la Serena. El patrimonio histórico-artístico*, Badajoz, CEDER La Serena-LEADER, 1995, pp. 110-111.

con una característica articulación dieciochesca en los muros: sobre un zócalo de sillares se van alternando sucesivas hiladas de mampuesto y ladrillo hasta la altura de la cornisa. Los vanos son sencillos cuadrángulos de cantería. Al interior la sacristía presenta un espacio rectangular de unos 9 x 6 m, dividido en tres tramos delimitados por arcos fajones sobre ménsulas que se cubren mediante las correspondientes bóvedas de cañón con lunetos.

La parte inferior de la estancia se refuerza, en sus lados largos, con una sucesión de arcos rebajados encajados entre los pilares que, a modo de arcosolios, cobijan las cajoneras y mobiliario. Es en la mitad superior de los muros y en el triple tramo de la bóveda donde se conserva un singular y colorista programa simbólico icónico-textual pintado al fresco, de autoría anónima, que prácticamente ocupa toda la superficie disponible, y que será objeto de estudio en el presente trabajo [Fig. 1]. Su estado en la actualidad es de progresivo deterioro: a los daños provocados durante la Guerra Civil al convertirse la parroquia en cárcel improvisada², se suma la falta de atención que ha sufrido el conjunto, con zonas desvaídas o totalmente desaparecidas en la actualidad, descuidados repintes y grietas y resquebrajamientos de la capa de cal que están produciendo ocasionales desprendimientos de la misma.

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA SACRISTÍA

La significación teológico-eucarística de este excepcional conjunto pictórico [Fig. 2] fue puesta de manifiesto por Francisco Tejada Vizuete hace ya casi dos décadas³; sin embargo, toda la bibliografía local posterior apenas se ha interesado por él, o se ha limitado a reiterar de forma sucinta las principales conclusiones de aquel trabajo pionero. Nuestra intención es plantear una revisión de los contenidos del programa a la luz de la mayor disponibilidad actual de estudios y fuentes tanto de Emblemática como de simbolismo animal, al tiempo que proponer una autoría concreta para el diseño intelectual del conjunto. La lectu-

2. V. Serrano Naharro y J. L. Serrano González de Murillo, *Op. Cit.*, p. 331.

3. F. Tejada Vizuete, "Persistencia iconográfica medieval en la Baja Extremadura. Lectura teológico-moral de las pinturas murales de la sacristía de Cabeza del Buey", *Coloquios de Iconografía*, t. II, n° 4 (1989), pp. 154-162 y láms. LIX y LX. Un resumen del programa aparece referido en M^a Teresa Terrón Reynolds, *Patrimonio pictórico de Extremadura. Siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1999, p. 254.

ra de los elementos icónicos se va a llevar a cabo desde el testero oriental hasta el extremo opuesto de la sacristía, interpretando las figuras que se contienen en cada uno de los tramos arquitectónicos. Dadas las limitaciones de espacio con que contamos, aludiremos aquí tan sólo a los textos y citas incluidos en el programa que contribuyan a aclarar sustantivamente su significado, remitiendo para el resto a la citada monografía de Tejada Vizuete.

MURO ORIENTAL: SACRIFICIO CRUENTO DE CRISTO, SALVACIÓN DE LA HUMANIDAD Y DERROTA DEL MALIGNO.

Dentro del espacio semicircular que delimita el arco superior del muro Este, en torno a la ventana abocinada, nos encontramos con los primeros motivos animalísticos de la serie [Fig. 3]. Varios de ellos —el pelícano, el fénix y los dos leones que se sitúan, afrontados, a ambos lados del vano— insisten, como veremos, en un mismo mensaje de cariz cristológico.

A los pies de los dos felinos, representados en actitud de caminar entre plantas y arbolillos en los que se distinguen aves y otros animales de carácter ornamental, se extiende una inscripción corrida que ocupaba todo el ancho de la estancia, hoy parcialmente perdida, en la que aún puede leerse: *Tanquam leones ab tua (?) mensa recedamus isnem [...] terribiles [...]*. Como ya apuntó Vizuete⁴, el texto es síntesis de un fragmento contenido en una de las homilías de Juan Crisóstomo: *Quocirca tamquam leones ignem spirantes ab illa mensa recedamus, facti diabolo terribiles, et caput nostrum mente revolventes et charitatem quam nobis exhibuit*⁵. El exegeta jesuita Cornelio a Lápide integró este mismo pasaje en su comentario al profeta Ezequiel, insistiendo en la imagen del animal como una de las formas alegóricas con que se expresa la propiedad de Cristo de compartirse con todos los hombres por medio de la Eucaristía⁶.

El león, que desde tiempos remotos fue considerado encarnación de la Vigilancia en virtud de las costumbres que le son atribuidas⁷, en términos de teolo-

4. *Op. Cit.*, p. 157.

5. *Homil. LXI de status ad populum Antiochenum habitae*.

6. *Com. in Ezechielem Prophetam*, 43, 15.

7. Eliano, *De an.* V, 39; Plutarco, *Quaest. conviv.* IV, 5, 2. Es por ello que en el antiguo Egipto, como escribe Horapolo —*Hierog.* I, 19— los leones eran representados como símbolos custodios en el acceso a los tem-

gía medieval muy pronto deviene *forma Salvatoris* o imagen de Cristo salvador, el vástago de la tribu de Judá, de la cual el gran félido fue divisa según diversos testimonios bíblicos⁸. Varios relatos alegóricos, basados en la historia pseudo-natural pagana, fueron reunidos en el *Fisiólogo*⁹ y recuperados en bestiarios y textos moralizados posteriores con el fin de amplificar este mismo simbolismo. De este modo, el rey de las bestias cuenta con tres características dominantes en su modo de conducta que serán así interpretadas:

- Cuando el animal merodea por el monte o la selva y siente la presencia del cazador, borra sus propias huellas con la cola para evitar que los hombres puedan descubrir su cubil. Así Jesucristo, enviado por el Padre Eterno, encubrió sus huellas espirituales –su divinidad– ante los judíos incrédulos para salvar al género humano del engaño y la condenación.
- Además, cuando el león parece dormir, sus ojos permanecen en realidad abiertos y vigilantes, pudiendo detectar a gran distancia la presencia del cazador. Del mismo modo, Cristo durmió corporalmente en la cruz, pero su divinidad vela siempre a la diestra del Padre.
- Cuando la leona da a luz a un cachorro, lo alumbra aparentemente muerto y ciego, y lo cuida tendiéndose a su lado durante tres días sin apartar la vista de él. Transcurrido este tiempo, se aproxima el león y echa el aliento sobre el pequeño, que recupera en seguida la vida y abre sus ojos a la luz. Del mismo modo Dios Padre resucitó al tercer día a su Primogénito.

En iluminaciones de manuscritos y misericordias de las sillerías de coro Cristo es representado como león, que a veces lucha con un dragón que encarna al

plos. También Isidoro de Sevilla –*Etim.* XII, 2, 5– menciona esta particularidad. Es bien conocida la recomendación de Carlos Borromeo en el Concilio de Milán referida a la necesidad de figurar un león a la puerta de las iglesias para recordar a los sacerdotes la necesaria vigilancia en el cuidado de las almas.

8. En *Gn* 49, 9 podemos leer, de acuerdo con uno de los oráculos atribuidos a Jacob: “Cachorro de león es Judá;/ de la presa, hijo mío, has vuelto”; vid. también *Deut* 33, 22, *Is* 31, 4 o *Ap* 5, 5. “León de Judá” se convierte, por tanto, en uno de los títulos mesiánicos relacionados con la victoria sobre Satanás y el mundo. Vid. al respecto S. Sebastián López, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de el Bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986, pp. 10-11.

9. Las propiedades y alegorías que enumeramos y sintetizamos en las siguientes líneas proceden de la versión Y del *Fisiólogo latino*, traducido al castellano en N. Guglielmi, (int. y notas) y M. Ayerra Redín, (trad.), *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1971, pp. 39-41.

poder maléfico; de igual modo, en algunas ilustraciones de la infancia de Jesús, un león durmiente es propuesto en relación tropológica con el Salvador¹⁰. Un emblema de Nicolas Reusner muestra en su *pictura* a Jesús niño, portando premonitoriamente la cruz y la corona de espinas, que cabalga a lomos de un león por un paraje campestre en el que está amaneciendo; se utiliza aquí como lema un fragmento del salmo 118, 14: “Mi fuerza y mi cántico es Yaveh, él ha sido para mí la salvación”¹¹.

Retornando ahora al conjunto de Cabeza del Buey, dispuestos sobre la mencionada ventana oriental de la sacristía, de izquierda a derecha, se desarrollan los jeroglíficos del ave fénix, la serpiente enroscada al pie de la cruz de Cristo y el pelícano. Las dos aves, posadas sobre sus respectivos nidos entre las ramas de sendos árboles, corroboran aquí el mensaje salvífico transmitido por el león. La primera de ellas, representada con la cresta sobre la cabeza y el plumaje multicolor con que se viene caracterizando desde sus más antiguas descripciones, extiende las alas mientras arde entre las llamas que surgen de su nido. Bajo ella aparece, en una filacteria, la letra *ITERUM IPSE PHAENIX. tertul.*, con lo que se nos está ofreciendo una pista sobre la procedencia literaria de la misma¹².

Es el mito del ave fénix una de las leyendas animalísticas más universales, y también de las más arraigadas en la cultura occidental desde que fuera importada de Egipto por los viajeros y geógrafos griegos. A partir de las primeras referencias de Hesíodo¹³ y Heródoto¹⁴, son numerosos los textos que hacen referencia a la autoinmolación de este ser fabuloso en el fuego, y su posterior regeneración o resurrección, de modo que, con la llegada del Cristianismo, todo estaba ya allanado para su empleo como objeto de alegorización cristiana¹⁵. Los más tempranos autores eclesiásticos –incluyamos aquí al citado Tertuliano– ya adujeron la destrucción-regeneración del animal como prueba evidente ante los paganos de la anunciada resurrección del hombre justo y virtuoso después de la muerte.

10. Beryl Rowland, *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1973, p. 119.

11. *Emblemata*, Francoforti, I. Feyerabendt, 1581, lib. I, emb. 40, pp. 53-54.

12. Tertuliano, *De resurrectione carnis* XIII, 2-3.

13. Frag. 304, incluido en Plutarco, *Def. orac.* 11, 415 C.

14. *Herod.* II, 73.

15. R. Van den Broek, *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions*, Leiden, 1972, en especial las conclusiones que ofrece en pp. 393 y ss.

Pero es de nuevo el *Fisiólogo* el texto que compara tan fantástico proceso con el sacrificio de Cristo en la cruz y su inmediata renovación¹⁶. Tal alegorización obtendrá una especial repercusión en la cultura simbólica bajomedieval, bien en bestiarios, sermones o enciclopedias. En cuanto a su iconografía, será la imagen del ave con las alas extendidas entre las llamas de su pira la que más éxito y difusión consiga, constituyendo prácticamente su única forma de representación en los tiempos modernos. Con estos precedentes no es de extrañar que los emblemistas entiendan que esta fabulosa especie, además de correlato del martirio/resurrección del cristiano entre otras acepciones profanas, sea icono de la figura del Redentor que regresa de la muerte y rescata a sus seguidores, a los que se une por medio del amor –el suave olor a especias que desprende en la pira–.

En cuanto a la imagen del pelícano alimentando a sus polluelos en el nido con su propia sangre, ésta aparece acompañada de la letra *SIMILIS FACTVS SVM PELICANO*. *Psal 10*, cita que realmente encontramos en *Sal 102, 7*: “Me parezco al pelícano del yermo”. La leyenda del pelícano sacrificial, emblema de la Redención y la Caridad, arranca de una cualidad del animal referida por Aristóteles¹⁷, y completada por Claudio Eliano¹⁸, según la cual los pelícanos, llevados por su amor a los polluelos, regurgitan el alimento que han comido la víspera cuando no tienen otra cosa que ofrecerles. Este detalle resultará básico para la cristianización de este popular símbolo ornitológico, y el papel de transmisor será desempeñado, una vez más, por el *Fisiólogo*. De acuerdo con su versión latina¹⁹, el ave ama mucho a sus polluelos. Sin embargo, cuanto los pequeños crecen, comienzan a golpear el rostro de sus padres, de modo que éstos, enojados, picotean también a sus crías hasta matarlas. Tras llorar su pérdida durante tres días, la madre se hiere el pecho y rocía con su sangre los cadáveres de los hijos hasta rescatarlos de la muerte. De este modo, tan imaginativa narración sobre el amor filial se transforma en otra evidente alegoría del sacrificio cruento de Cristo para la redención de todos los hombres.

16. Así sucede con un fragmento de la versión siríaca de acuerdo con la traducción de Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986, pp. 121-22.

17. *Hist. an.* 614 b.

18. *De an.* III, 23.

19. Pp. 43 y 44 de la *Ed. Cit.* de Guglielmi y Ayerra Redín.

Autores como Agustín de Hipona, Hugo de Folieto o Tomás de Aquino –que califica a Jesús de *Pius Pelicanus*– se hacen eco de esta alegorización²⁰. Pero serán ante todo los textos e ilustraciones de los bestiarios los principales artífices de su implantación en la cultura popular y su concreción en diversas manifestaciones plásticas y mobiliario eclesiásticos, donde aparece asociado a la cruz de Cristo, instalado sobre su extremo superior, como evidencia de los paralelismos entre la naturaleza atribuida al ave y el misterio de la Redención. La presencia de este motivo animalístico con el sentido indicado resultará amplísima en la literatura de emblemas.

El contrapunto simbólico de las anteriores figuras viene dado por el jeroglífico de la serpiente en torno a la base de la cruz, que opera como eje axial de la composición, bajo el *QVI IN LIGNO VINCEBAT IN LIGNO QVOQUE VICERETVR*, texto procedente del prefacio de la Pasión y de la Santa Cruz en el *Misal Romano*: “[...] y el que venció en un árbol fuese también en un árbol vencido”. Es bien conocido que, desde el relato del *Génesis* –3, 1s–, el ofidio encarna la astucia del demonio y la doblez de sus falsas promesas –representada mediante su lengua bífida– a través del episodio en que induce a la primera pareja a comer el fruto prohibido. Ello provoca que la maldición de Dios recaiga sobre el reptil –*Gn* 3, 14– y que, a través de numerosas referencias bíblicas tanto del Antiguo –*Sal* 91, 13; *Is* 65, 25; *Mi* 7, 17– como del Nuevo Testamento –*Lc* 10, 19; *Mt* 23, 33–, sea revestido de unas connotaciones esencialmente negativas, hasta erigirse en símbolo de los poderes infernales, personificación de Satanás, seductor universal que “extravía la tierra entera” –*Ap* 12, 9; 20, 2–, y que será aplastado bajo los pies de los discípulos mediante el Dios de la paz –*Rm* 16, 20–. Su situación al pie de la cruz representa la derrota del mal como factor consustancial a la salvación del género humano.

20. Agustín de Hipona, *Enarr. in Ps.* 101, 8; Hugo de Folieto, *Aviarius* 38; Tomás de Aquino, himno *Adoro te devote*, compuesto para el oficio del Santo Sacramento.

PRIMER TRAMO DE LA BÓVEDA: UNA LLAMADA A LA PRUDENCIA Y VIGILANCIA DEL SACERDOTE.

Este espacio está protagonizado por otros dos populares símbolos ornitológicos. Uno de ellos muestra a una grulla en su disposición más emblemática –sosteniendo una piedra en una de sus patas alzada–, acompañada de la letra *SALVA NOS VIGILANTES* –“Sálvanos [, Señor,] despiertos”²¹. Esta imagen, gracias a la influencia de los libros de emblemas, se convirtió durante los siglos modernos en uno de los símbolos relativos a la Prudencia y Vigilancia más ampliamente utilizados. Parece que la fama y difusión del motivo se debieron, en esencia, al denso tratamiento alegórico que experimentó a lo largo de la Edad Media gracias al potencial de moralización cristiana que poseían las historias que, desde los textos clásicos, se venían reiterando sobre el ejemplar comportamiento del ave. Y es que los autores grecorromanos fueron unánimes a la hora de reconocer en nuestra zancuda evidencias de un carácter extremadamente solidario para con los miembros de su comunidad: así puede comprobarse en textos de Aristóteles, Plutarco, Eliano o Solino²². Plinio, por ejemplo, escribe sobre el particular:

Durante los momentos de la noche tienen centinelas que sostienen en un pie una piedrecilla, que, en caso de ser soltada debido al sueño y caer, demuestre su negligencia. Las demás duermen con la cabeza metida bajo un ala y apoyadas alternativamente en uno u otro pie. El jefe, con el cuello erguido, vela por la seguridad de todas y da señales de aviso²³.

Esta conducta atribuida a la grulla se traslada muy pronto a la literatura cristiana. Basilio Magno o Ambrosio de Milán²⁴ elogian el sistema de organización de las aves, que recuerda a los sentimientos de solidaridad, tolerancia y sacrificio que predominaron en el origen de las antiguas repúblicas. A partir de la

21. Tejada Vizuete señala que el texto procede de la antifona del oficio de Completas para el *Nunc dimittis*...

22. Aristóteles, *Hist. an.* IX, 10, 614 b; Plutarco, *Soll. an.* 10, 967 C, Eliano, *De an.* III, 13; Solino, *Mem.* 10, 12-16.

23. *Nat. hist.*, X, 58-59.

24. Basilio Magno, *Hex.* VIII, 5; Ambrosio de Milán, *Hex.* V, 15

mención en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla²⁵, la noticia será reproducida por otros enciclopedistas cristianos –Rabano Mauro, Hugo de Folieto²⁶–, según los cuales las grullas simbolizan a las comunidades que viven en los cenobios, que no rechazan la dirección de un guía y mantienen alternativamente la vigilia durante la noche permaneciendo activas con el canto de los salmos. Los bestiarios toman el relevo de las alegorizaciones patrísticas, manteniendo un significado muy similar. Gracias a esta amplia y sólida trayectoria simbólica, el motivo de la grulla que sujeta una piedra en la pata alzada se convertirá en uno de los emblemas más usados a lo largo de la Edad Moderna como representación de la Vigilancia, la Prudencia o la idea de que la sabiduría y la virtud se adquieren con el trabajo y el estudio. Según Pierio Valeriano, la imagen descrita es jeroglífico de “La Guardia”, y, más concretamente, del “capitán de un ejército que vela para impedir las insidias del enemigo”²⁷. En consecuencia, la presencia del ave en el programa iconográfico de la sacristía de Cabeza del Buey constituye un aviso a los clérigos –o a los fieles en general– de que permanezcan prudentes y atentos ante las asechanzas del Maligno.

La garza, con el lema *IN CAELVM CONSCENDAM*, –procedente de *Is* 14, 13: “Al cielo voy a subir”– [Fig. 4], hace alusión, ya desde los textos grecorromanos, a la gran altura que el ave puede alcanzar en vuelo. Así Virgilio²⁸ o Lucrecio²⁹ aluden a la costumbre de la zancuda de remontar las nubes en la época de lluvias para evitar mojarse, planeando entre éstas y el sol. En relación con los testimonios anteriores, Claudio Eliano atribuyó al ave capacidad para predecir inminentes tempestades³⁰. Estas noticias serán igualmente retomadas por los textos patrísticos cristianos: Ambrosio de Milán³¹ o Isidoro de Sevilla³² reproducen las afirmaciones de los autores latinos, y Rabano Mauro considera que la garza es alegoría animalística de “[...] las almas de los elegidos que, temiendo

25. XII, 7, 15.

26. Rabano Mauro, *De univ.* VIII, 6; Hugo de Folieto, *Aviarium* 44.

27. *Hieroglyphica*. Citamos por la versión italiana de Venetia, Gio. Battista Combi, 1625, lib. XVII, p. 224.

28. *Georg.* 360-64.

29. *Phar.* V, 554.

30. *De an.* VII, 7

31. *Hex.* V, 13.

32. *Etim.* XII, 7, 21.

las perturbaciones de este mundo, para no verse envueltos en las tormentas de persecución que son instigadas por el diablo, elevan su atención sobre todos los asuntos temporales, y sus mentes hacia el tiempo sereno del hogar celestial, donde ellos ven continuamente la cara de Dios”³³. Observaciones similares encontramos en bestiarios y enciclopedias bajomedievales, en los que se consolida como símbolo de elevación espiritual.

En los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano se considera a la garza como encarnación de la Tempestad³⁴, y, en la emblemática, el ave será símbolo del buen cristiano que cultiva tanto la vida activa como la contemplativa, el hombre prudente que previene las adversidades de la fortuna o la persona de carácter que no acepta las órdenes de nadie. Dentro del programa de Cabeza del Buey es muy posible que haga referencia a la necesidad de que los clérigos tengan su mente dirigida hacia las cosas celestes, y no entretenida en los vanos asuntos terrenales o materiales.

En la cartela que cobija el luneto situado junto a la garza [fig. 4], encontramos una clara alusión a la conveniencia de humildad en el ejercicio sacerdotal mediante un *exemplum* emblemático: “Toda la veneración/ Debida a tu dignidad/ Advierte, que se la dan/ Non tibi, sed religión/ Alciato.7”³⁵. Hace alusión a la fábula de Esopo³⁵, transformada en emblema por Andrea Alciato, en la que un asno que transporta a una divinidad sobre su lomo se hincha de soberbia al contemplar a la multitud que se postra ante él; es el palafrenero el que recuerda al animal que no es él a quien veneran, sino a la efigie que lleva en su espalda³⁶. De igual modo la cartela gemela, próxima al jeroglífico de la grulla, alude, como indica Tejada Vizuete, al canon 7 sobre el sacrificio de la misa del concilio trentino, que condena el uso inadecuado o impío de las ceremonias, vestiduras o instrumentos litúrgicos³⁷, incluyendo la inscripción: “Trátalos bien porque fueron/ Esos sacros ornamentos/ De su pasión instrumentos”³⁸.

33. *De univ.* VII, 6; en J. P. Migne, *PL*, vol. CXI, col. 246.

34. *Op. Cit.*; lib. XXV, p. 324 de la *ed. cit.*

35. *Fab.* 324.

36. Andrea Alciato, *Emblematum liber*, emb. 7 (*Non tibi, sed religioni*: “No a ti, sino a la religión”). *Vid.* la ed. de S. Sebastián López, *Alciato: Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, pp. 35-36.

37. H. Denzinger y P. Hünermann, *El magisterio de la iglesia (Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum)*, Barcelona, Herder, 2000, p. 544, n° 1757.

38. Otras inscripciones murales insisten en la necesidad de que los oficios se realicen con el obligado sosiego y solemnidad: “El Amor de Dios avisa/ A el ministro de el altar/ Se ponga a considerar/ Que no ai

SEGUNDO TRAMO DE LA BÓVEDA: ALABANZA A CRISTO DE TODA LA CREACIÓN, ESPEJO DE SUS VIRTUDES.

En este espacio la Creación entera, agradecida por su sacrificio redentor, canta sus alabanzas a Jesucristo. En sendos árboles dispuestos en ambos lados de la bóveda, tanto las aves diurnas –entre ellas sólo es identificable un loro–, bajo el lema [...] *DOMINO*³⁹, como las aves nocturnas –varias especies de búhos y lechuzas–, con el mutilado mote *BENEDICIT [...]*, condensan el unánime homenaje de toda la naturaleza. Este concepto se refuerza con la representación de cuatro especies de árboles, ilustración de diversas cualidades de Cristo y los efectos de su sacrificio.

Perfectamente reconocible es la palmera –con la letra *SIGNA VICTORIAE*–, situada a un lado de las aves diurnas, uno de los árboles más habituales en el género emblemático. Su consideración como *arbor victoriae*⁴⁰ arranca de las fuentes antiguas a través de la circunstancia de que sus palmas fueron elegidas como recompensa de los vencedores de certámenes o justas –así lo indican Pausanias, Apuleyo o Claudiano⁴¹–, y Aulo Gellio, basándose en noticias de Aristóteles⁴² y Plutarco⁴³, narra el hecho de que, si se cuelga un pesado capazo de una rama de palmera, no inclinará ni desgajará el árbol, “por el contrario, resistirá y se elevará formando una curva. He ahí, por qué dice Plutarco, en los combates, la rama de palmera se ha convertido en símbolo de la Victoria; porque está en la naturaleza de esta madera no ceder jamás a la fuerza que le presiona y le oprime”⁴⁴. Al otro lado de la composición se encuentra el ciprés, con el lema incompleto *SIGNA S[...JCRI*, si bien el árbol es alegoría, entre otras acepcio-

devoción con prisa/ Digo despacio la misa/ Mire que las misas son/ Representación/ De su muerte, de su afrenta [...]. Finalmente, en el tramo vecino, leemos dentro de otra cartela: “Pues no savés si será/ Al último sacrificio/ Haz como debes tu oficio”.

39. En caso de que el lema completo fuera *Cantate Domino*, se trataría de una expresión reiterada en el libro de los *Salmos* –*Sal* 9, 12; 30, 5; 97, 1; 149, 1 (*Himno triunfal*)–.

40. Pedro A. Galera Andreu, “La palmera, *arbor victoriae*. Reflexiones sobre un tema emblemático”, *Goya* 187-88 (nº especial “Emblemas”), (1985), pp. 63 y ss.; José M^a Díaz de Bustamante, “*Onerata resurgit*. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera”, *Helmántica*, nº 94, 1980, pp. 27-88.

41. *Paus.* VIII, 48, 2-3; Apuleyo, *Met.* XI; Claudiano, *De laudibus stiliconis* III.

42. *Probl.* 7.

43. *Symp. quaest.* VIII, 4.

44. *Gell. noct.* III, 6.

nes, de Eternidad o Inmortalidad a la vista de incorruptibilidad de su madera, la perennidad de sus frondas y la suavidad de su olor, similar al del incienso⁴⁵.

Acompañando a las aves nocturnas se encuentra un laurel, con la letra *SIGNA SALUTIS*. La identificación del árbol se fundamenta en el primer verso del epigrama que Andrea Alciato dedica al mismo: *Praescia venturi Laurus, fert signa salutis* (“El laurel, que sabe el porvenir, trae señales de salvación futura”)⁴⁶. También constituye la única de las representaciones arbóreas en las que se concede cierto detalle a la representación de las hojas. Finalmente, consideramos que el árbol sobre el lema *SIGNA PIETATIS* pueda ser una encina, si nos fijamos en algunos comentarios que el propio Alciato le dedica, y que permiten proponerla como “símbolo de Piedad”: “Grata a Jove es la encina, que nos preserva y nos calienta: se da una corona de encina al que vela por los ciudadanos”, o “Alimentó a los antiguos con sus bellotas”⁴⁷. Sobre las copas de estos cuatro árboles aparecen sentados otros tantos ángeles, que cantan y tocan instrumentos de cuerda y viento: laúd, violín, guitarra y corno. De sus bocas surgen los himnos *TU SOLUS SANCTUS*, *TU SOLUS DOMINUS* y *TU SOLUS ALTISSIMUS/IESSUCHRISTE*, ambos extraídos de los enunciados del *Gloria* de la misa⁴⁸.

TERCER TRAMO DE LA BÓVEDA: LA PERMANENTE AMENAZA DE LA TENTACIÓN.

Este espacio está presidido por la imagen de dos monos en similar actitud: sentados y encadenados por el cuello a sendas argollas clavadas en la pared; uno de ellos, sobre el lema hoy mutilado *A[...]T AVTEM DEMONES*⁴⁹, sustenta

45. Vid. Rafael García Mahiques, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València, 1991 (tesis doctoral editada en formato microfichas), vol. I, pp. 180 y 183.

46. A. Alciato, *Op. Cit.*, emb. 210, *Laurus*. Vid. p. 251 de la ed. de S. Sebastián López.

47. A. Alciato, *Op. Cit.*, emb. 199, *Quercus*. Vid. p. 243 de la ed. de S. Sebastián López.

48. Como indicó Tejada Vizuete –*Op. Cit.*, p. 160–, en el lado Norte de este tramo, abierta en el muro, se encuentra una hornacina cuyas cartelas y elementos ornamentales están claramente dedicados, a modo de “salutación himnica”, a la Virgen titular del templo, si bien no incorporan nada significativo al programa que estamos analizando. También claros símbolos marianos son las diversas flores –rosa, clavel, lirio– que aparecen representadas dentro de pequeñas cartelas elipsoidales en el extremo superior de las pilastras de la sacristía, justo en el arranque de los arcos fajones, a modo de fingidas ménsulas.

49. Tal vez la letra proceda de Agustín de Hipona, *Civ. Dei* IX, 21: *Ipsi autem daemones etiam hoc ita sciunt* (“No se les oculta esto tampoco a los demonios”).

en su mano una granada, en tanto el segundo, sin mote, muestra lo que parece ser una manzana⁵⁰.

La actitud que desde la Antigüedad se ha mantenido hacia los simios se puede resumir en la muy citada sentencia de Cicerón *Simia quam similis turpissima bestia nobis*⁵¹. De este modo, en los escritos griegos y romanos⁵², el animal fue considerado la más despreciable de las criaturas, tanto estética como moralmente. Tan poco halagüeñas referencias contribuyeron sin duda a fomentar una consideración semejante entre los autores cristianos desde los siglos más tempranos: forma desvirtuada e inferior de nuestro género, será así representación del “hombre degradado”, al tiempo que va adquiriendo unas connotaciones demoníacas que llevan a Hugo de San Víctor a describirlo como animal *cuis figuram Diabolus habet*⁵³.

Ante la ausencia de referencias con potencial simbólico en la Biblia, la interpretación dominante del mono durante los siglos medievales vendrá proporcionada, una vez más, por el *Fisiólogo*. Si bien en una de sus versiones griegas será considerado imagen del mismo Maligno⁵⁴, en otras ocasiones el animal se configura como símbolo del débil pecador que resulta fácilmente atrapado por el demonio-cazador. Así, llevado por su tendencia a imitar a los hombres, según otra versión del *Fisiólogo griego*, el simio se unta los ojos con la liga que el diablo ha fingido previamente aplicarse a los suyos, quedando así el animal ciego e indefenso ante su poder⁵⁵. Diversos bestiarios insistirán en la imagen del simio-imitador como alegoría de los pusilánimes que asumen por voluntad propia pecados y vicios ajenos⁵⁶; también su fama de lascivo no tardó en convertir al primate en encarnación zoológica de la Lujuria⁵⁷.

50. El buen estado de conservación de esta última figura, su inferior tamaño y la falta de lema, nos hacen pensar que se trata de un elemento repintado con posterioridad a imitación de su gemelo.

51. *Nat. deor.* I, 35, 97.

52. *Vid.*, por ejemplo, Opiano, *Cyn.* II, 608, que califica la de los monos de raza “desagradable de contemplar, débil, repugnante, de mal aspecto”.

53. *De bestiis* II, 12; en J. P. Migne, *PL*, CLXXVII, col. 63. *Vid.* X. Ramón Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro, 1996, pp. 303-306.

54. *Fisiólogo griego*; la trad. procede de I. Malaxecheverría, *Op. Cit.*, p. 38.

55. La trad. procede de I. Malaxecheverría, *Op. Cit.*, p. 39.

56. *Vid.*, el capítulo “De la mona” en el *Bestiario toscano*; S. Sebastián López, *El Fisiólogo...*, *Op. Cit.*, pp. 18-19.

57. Aquí hemos de reseñar que la granada que porta uno de los simios de Cabeza del Buey puede ser símbolo de la Lujuria, por estar asociada a la iconografía de Venus o Eros –*vid.* el emblema de Alciato, *Op. Cit.*,

Esta doble vertiente semántica –demonio/ hombre pecador– permite comprender la interpretación dual del mono en el arte y cultura de la Edad Media. De acuerdo con una de sus leyendas, fue éste el animal que en el Jardín del Edén ofreció la fruta fatal a los primeros hombres, execrable comportamiento por el que vendrá a representar el sentido del Gusto⁵⁸. Los textos patrísticos no sólo aplicaron el término “mono” al demonio, sino de forma genérica a todos los enemigos de la fe cristiana, sean heréticos o paganos, y adopta en varias ilustraciones el papel de cazador de almas humanas. Otras veces, sin embargo, lo vemos como pecador-víctima del diablo a causa de su lujuria y debilidad, y, de este modo, desde el arte altomedieval, suele aparecer encadenado o amarrado, simbolizando al hombre esclavizado por sus propios vicios, o, de manera más totalizadora, el penoso estado del mundo antes de la llegada de Cristo. Similares connotaciones significativas –el mal subyugado, el hombre degradado por la esclavitud física o moral o las triviales atracciones mundanas a las que el pecador rinde su alma–, mantendrá el mono encadenado en el arte renacentista, y, muy probablemente, en el programa que ahora analizamos.

MURO OCCIDENTAL: EXALTACIÓN EUCARÍSTICA DEL CUERPO DE CRISTO.

Las diversas sentencias que salpican los motivos pintados del testero occidental proceden de determinados pasajes del oficio del *Corpus Christi*. Todas estas figuraciones se agrupan en torno a una cartela central dispuesta sobre el marco de un cuadro de la Última Cena –el lienzo fue enajenado en algún momento del pasado siglo– en la que se incluye la inscripción *Post agnum typi-*

In statuam amoris, emb. 113, p. 150, de la ed. de S. Sebastián López–, pero también imagen del Simulador –así lo indica Pierio Valeriano, *Op. Cit.*, lib. LIV, p. 721 de la *Ed. Cit.*–, o de las falsas apariencias, como se propone en un emblema de Hernando de Soto –*Emblemas moralizadas*, Madrid, I. Íñiguez, 1599, *Humanum desiderium*, fol. 92r–, en el que un mono prueba el fruto de una granada, y la arroja de la mano al comprobar su gusto amargo, simbolizando así el desengaño y el disgusto que se oculta tras la fingida apariencia de los deseos terrenales. *Vid.* sobre estas cuestiones R. García Mahiques, *Op. Cit.*, vol. I, pp. 277 y 287-88.

58. Parece que fueron los vicios de glotonería y sensualidad atribuidos al animal los que propiciaron que fuera vinculado a la Caída del Hombre: con tales connotaciones aparece en representaciones de la Virgen con el Niño. Como presagio de aquel acontecimiento, se le representa comiendo una manzana en la escena de Adán dando nombre a las bestias.

cum/ Expletis epulis/ Corpus Dominicum/ Datur discipulis, primer texto del oficio de la mencionada festividad, en concreto del himno de Maitines. La cita tiene su continuación en el tramo inmediato del lado Norte, en otra cartela similar situada bajo el luneto, con la letra *O res Mirabilis! / Manducat Dominum / Pauper, servus e humilis*⁵⁹.

Formando parte de la mencionada cartela, a ambos lados de la misma, unos torsos humanos que se funden con caulículos vegetales tocan unas retorcidas trompas de las que surgen sendas leyendas: en el lado izquierdo, *NOVUM PASCHA NOVAE LEGIS*, situada cerca de la figura de un sol; y, en el derecho, junto a una representación de la luna en cuarto creciente, *PHASE VETUS TERMINAT*, ambas citas procedentes de la secuencia de la misa en la festividad del *Corpus Christi*⁶⁰. El programa pintado de esta zona se completa con la efigie de dos ángeles trompeteros en pleno vuelo, que flanquean el marco del lienzo desaparecido. De sus instrumentos, de los que cuelga un estandarte con la leyenda *INRI*, surgen de igual modo filacterias con nuevos motes: en el caso del ángel situado a nuestra izquierda, que porta una corona de laurel, la letra reza *PANEM DE CAELO PRAESTITISTI EIS*, en tanto el ángel derecho, en este caso con una palma en la mano —corona de laurel y palma son atributos alusivos a la Victoria—, presenta el lema *PANEM ANGELORVM MANDVCAVIT HOMO*, sentencias que también se incluyen en la secuencia de la misa de la fiesta del *Corpus*, en este caso procedentes de *Sal* 78, 24-25⁶¹. Bajo los ángeles, en fin, se sitúan divisas heráldicas con la tiara pontificia y las llaves de San Pedro, anagrama, en opinión de Tejada Vizúete⁶², de la cofradía o hermandad sacerdotal del mismo nombre, patrocinadora del programa pictórico.

Cerramos así la descripción y lectura de un programa icónico-textual de claro contenido eucarístico, pero con aspiraciones de mayor alcance al plantear un itinerario emblemático y literario por todas las vertientes de la actividad sacer-

59. Ambos textos forman parte del himno eucarístico *Sacris solemniis*, compuesto por Tomás de Aquino en 1264 por encargo del pontífice Alejandro IV: “Una vez consumido el cordero que era su imagen, al final de la cena, el señor dio con sus propias manos su cuerpo a los discípulos” y “¡Oh prodigio admirable!: el Señor es el alimento del pobre, del siervo, de la criatura más humilde”.

60. Las dos sentencias fueron también compuestas por Tomás de Aquino para el himno eucarístico *Laude Sion*: “La nueva Pascua de la nueva ley da término a la vieja Pascua”.

61. “Les dio el pan de los cielos; pan de los ángeles comió el hombre”.

62. *Op. Cit.*, p. 155.

dotal, incluyendo una valiente reflexión sobre sus posibles desviaciones y riesgos, de acuerdo con una concepción totalizadora cuya clave se encuentra en un muro exterior de la sacristía, sobre la puerta de la misma: allí, entre los escasos restos pictóricos que persisten, reproduciendo las diversas edificaciones de un conjunto urbano, aún puede leerse la inscripción *Civitas Dei*.

UNA PROPUESTA DE DISEÑO INTELECTUAL DEL PROGRAMA: DIEGO MUÑOZ TORRERO

El análisis iconográfico propuesto en las páginas precedentes nos invita a cuestionarnos la identidad y naturaleza del autor que pudo inspirar y diseñar, en el último cuarto del siglo XVIII y en una población tan apartada de los principales focos culturales del momento, un programa de tal riqueza y complejidad. Las abundantes citas perpetuadas en las paredes, procedentes de la *Biblia* y de muy variadas fuentes patristicas, exegéticas y eucarísticas, nos remiten a un profundo conocedor de la literatura sacra, con dominio de conceptos teológicos y filosóficos; además, la acertada presencia de la imagen simbólica, inspirada en fuentes clásicas y medievales, y codificada en los tiempos modernos a través de la Emblemática, nos sugiere que quien programó las pinturas de la sacristía contaba también con una evidente formación humanística, y fácil acceso a los correspondientes tratados y repertorios especializados. Debía ser, por último, una persona que conocía con total precisión el marco arquitectónico en el que se tenía que disponer un programa simbólico perfectamente articulado y coherente en la exposición de su discurso. Todas estas consideraciones, y los puntos de conexión entre la construcción de la sacristía, que formó parte de la amplia renovación dieciochesca del templo parroquial, y la trayectoria vital del erudito Diego Muñoz Torrero, nos animan a pensar que fuese este destacado intelectual el inspirador del programa desarrollado en Cabeza del Buey.

A partir de los diversos trabajos monográficos realizados sobre su vida y obra⁶³, sabemos que el extremeño se dedicó apasionadamente durante toda su

63. Fernando de los Ríos publicó en 1868 una biografía de Muñoz Torrero en la que ya se resumen sus principales cualidades intelectuales, políticas y personales; desde aquel momento no han sido abundantes ni novedosas las aproximaciones que se han realizado a la figura de este político, sacerdote e intelectual extre-

trayectoria a una intensa formación libresca, alcanzando el éxito profesional en ámbitos como el religioso, intelectual y político.

Diego Francisco Muñoz-Torrero y Ramírez Moyano nació en Cabeza del Buey al comenzar el año 1761 en una familia acomodada y de cierta influencia en el municipio⁶⁴. Su padre, licenciado en Farmacia en la Universidad de Salamanca, ejercía su profesión en la localidad junto a la labor docente, ya que fue un distinguido preceptor de Latín que instruyó en sus primeros años a su hijo, junto a otros jóvenes del entorno, proporcionando las adecuadas bases de su futura formación. Muy pronto el joven Muñoz Torrero se traslada a Salamanca para la continuación de sus estudios, logrando en octubre de 1776 el ingreso en la Universidad. Se matricula en enero de 1777 en la Facultad de Artes –Filosofía–, “orientando su formación hacia los estudios teológicos y filosóficos, aquellos que habrían de constituir el fundamento de su futura actividad profesional: la carrera eclesiástica”⁶⁵. A los 22 años se gradúa brillantemente como bachiller de Teología, iniciando su preparación para la obtención del grado de licenciado. Su capacidad y dedicación permitirán que sea nombrado catedrático en 1786, momento en el que decide consagrarse al sacerdocio. Sabemos que en este trascendental año, preludio de su etapa de más intensa actividad pública y política, de acuerdo con una costumbre que mantendrá con cierta regularidad, disfruta de las vacaciones estivales en su villa natal.

El reconocimiento a sus aptitudes académicas y personales cristaliza cuando en noviembre de 1787 es elegido Rector de la Universidad de Salamanca durante un bienio. Es por estas fechas –1788– cuando se está llevando a cabo la decoración de la sacristía parroquial de Cabeza del Buey, de acuerdo con la inscripción pictórica ya referida. Este hecho coincide, además, con la decisión del propio Muñoz Torrero de destinar importantes partidas económicas a la mejora de la Biblioteca Universitaria, convencido de la importancia del uso de los fondos bibliográficos, tanto los antiguos como las publicaciones más recientes, en la

meño, a excepción de la monografía que el profesor Juan García Pérez realiza con el título *Diego Muñoz Torrero. Ilustración, religiosidad y liberalismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1989, completo estudio que nos permite conocer con rigor y precisión documental la formación, personalidad y trascendencia política del extremeño.

64. J. García Pérez, *Diego Muñoz Torrero...*, *Op. Cit.*, p. 58.

65. *Ibidem*, pp. 72-73.

formación del universitario; dato muy significativo es su propuesta de un debate en el seno del claustro universitario sobre la oportunidad de ampliar la adquisición de libros prohibidos⁶⁶. Tales iniciativas son testimonio de las especiales posiciones intelectuales, propias de un ilustrado confiado en las posibilidades de la ciencia y la educación como elementos de mejora e integridad personal, y del “talante marcadamente progresista”⁶⁷ del teólogo extremeño, que se acabará convirtiendo en una figura política de reconocido protagonismo en las Cortes de Cádiz.

Una vez puestas de manifiesto la sólida formación teológica y universitaria de Muñoz Torrero, sus amplias lecturas y sus preocupaciones humanísticas, y si tenemos además en consideración la coincidencia de su temporal estancia en Cabeza del Buey con el periodo en que se está edificando la nueva sacristía, se presenta como hipótesis bastante viable la intervención del sacerdote y catedrático en la concepción intelectual del programa iconográfico de este espacio sacro. Además, los atisbos de revisionismo de la práctica sacerdotal que emanan del programa parecen del todo acordes con el espíritu liberal e ilustrado del extremeño.

66. *Ibidem*, pp. 84 y 85.

67. *Ibidem*, p. 85.



Fig. 1: Aspecto general de la decoración de la bóveda de la sacristía.

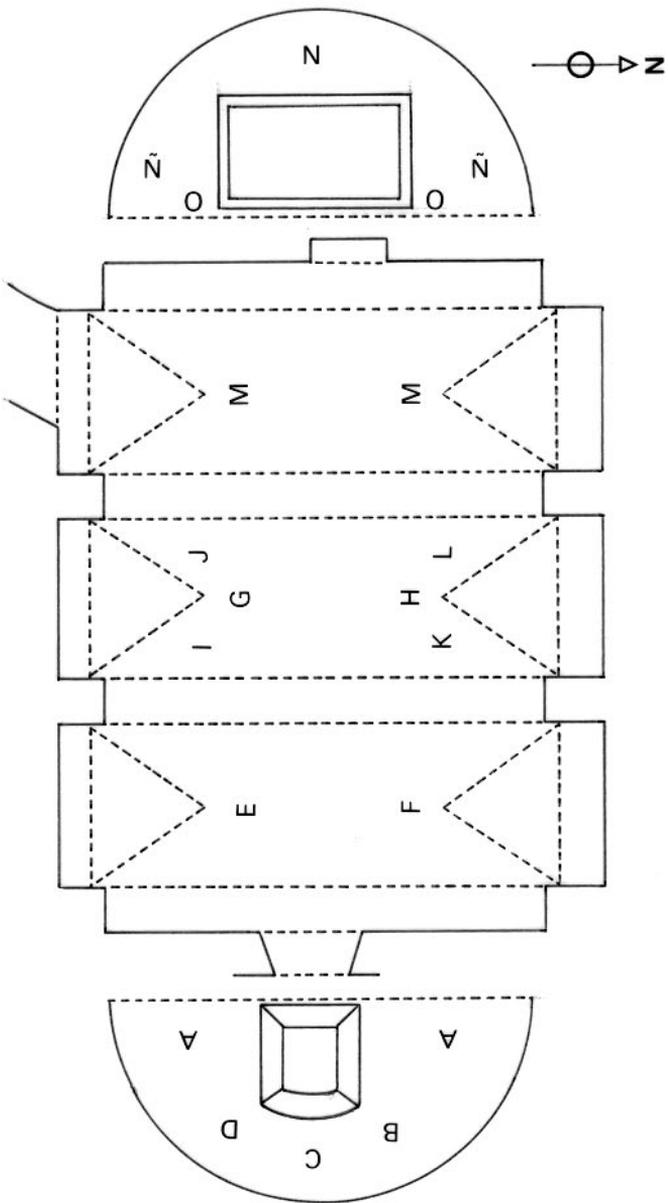


Fig. 2: Esquema de los elementos icónicos del programa: A: Leones; B: Ave fénix; C: Serpiente al pie de la Cruz; D: Pelicano; E: Garza; F: Grulla; G: Árbol con aves nocturnas; H: Árbol con aves diurnas; I: Laurel con ángel que toca el violín; J: ¿Encina? con ángel que toca el laúd; K: ¿Ciprés? con un ángel tocando la guitarra; L: Palmera con ángel que toca el cornu; M: Monos; N: Cartela con híbridos trompeteros; O: Emblemas de la Cofradía de San Pedro.



Fig. 3: Jeroglíficos del muro oriental.



Fig. 4: Jeroglífico de la garza, y cartela con la cita de A. Alciato.