

L **ATET MYSTICUM SPLENDOR ATQUE HARMONIA. EL TRASAGRARIO EUCARÍSTICO BARROCO DE LA IGLESIA DE CAMPANAR**

DANIEL BENITO GOERLICH**

Universitat de València

Resumen: El trasagrario es una de las fórmulas más originales de la arquitectura barroca hispánica. En Valencia este tipo de espacio, de complejas funciones, tuvo un desarrollo especial y numerosos ejemplos. El trasagrario edificado en la cabecera de la Iglesia de Campanar es uno de los de mayor importancia e interés entre los conservados, por su notable programa iconográfico y calidad pictórica empleada. En el artículo este espacio sacro ha sido fotografiado con exhaustividad, también han sido estudiados y analizados los temas y las imágenes, interpretando la lógica interna del conjunto.

Palabras clave: Sagrario o tabernáculo / Barroco valenciano / Arquitectura barroca / Culto eucarístico / Ostensorio eucarístico / Trasagrario.

Abstract: The *trasagrario* is one of the most original formulas of Spanish Baroque architecture. This kind of space, with complex functions, had undergone special development in Valencia and where there are numerous examples in Valencia. The *trasagrario* built at the head of the Church of Campanar is one of the most important and interesting pieces among those preserved, for owing to its remarkable iconography and pictorial quality. In this article this sacred space has been thoroughly photographed, and the themes and images have also been studied and analyzed, thereby interpreting the internal logic of the conjunct.

Key words: Sanctuary or tabernacle / Valencian Baroque / Baroque architecture / Eucharistic worship / Eucharistic monstrance / *Trasagrario*.

De dos iguales puertas / continuamente abiertas / que del altar están colaterales/pisarás reverente los umbrales / que flanquean la entrada / a un rico Tabernáculo, que esfera / es del eterno Sol que reverbera / con rayos que le da piramidales / donde tiene la máquina estrellada / luciente emulación, aunque pintada. / Allí verás de entrambos testamentos / en pinturas divinas / historias peregrinas / tan extremadamente dibujadas.

Martin de Dicastillo (Miguel de Mencos)
Aula de Dios. Cartuja Real de Zaragoza, Zaragoza, 1637

La aceptación de unas nuevas prescripciones rituales y litúrgicas trentinas dio lugar a la transformación de ciertas dependencias preexistentes o a la configuración de otras nuevas, que adquirirán

ahora una gran importancia, y que, se manifiesta en forma de capillas-camarin, capillas de la comunión, sagrarios y trasagrarios, transparentes, etc. Según Virginia Tovar Martín, todos ellos fueron concebidos como: espacios de adoración, devoción y meditación.¹

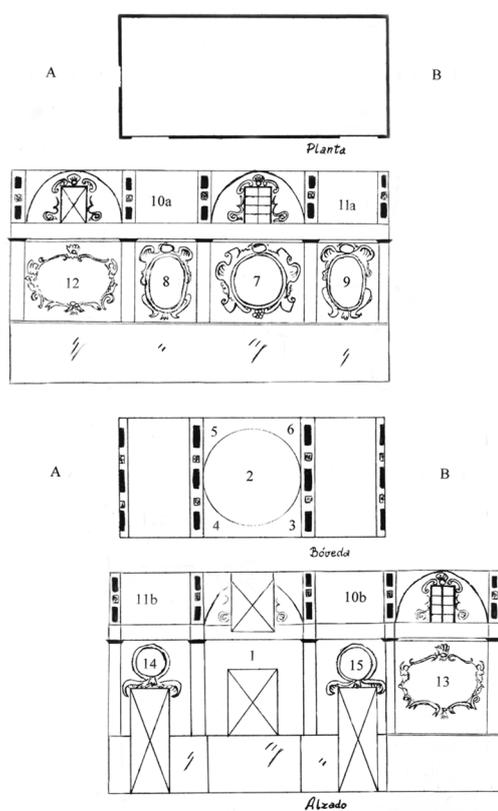
El *camarin-tesoro* de las imágenes más sagradas y veneradas constituye una de las aportaciones más genuinas de la arquitectura barroca hispánica al acervo común europeo. En casi todos sus tipos, es un espacio visible en determinadas condiciones por los fieles que asisten a los oficios desde la nave central, cuyo espacio de algún modo modifica.²

* Fecha de recepción: 15 de junio de 2015 / Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2015.

** Una primera aproximación a la lectura iconográfica del trasagrario, que ahora se revisa, contextualiza y corrige en: BENITO GOERLICH, Daniel, "Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de Campanar", *Traza y Baza, Cuadernos hispanos de simbología* n° 8, Departamento de Arte de la Universidad Literaria de Valencia, Valencia, 1984, pp. 67-83.

¹ TOVAR MARTÍN, Virginia, 1999, pp. 143-168.

² La adición *hors d'oeuvre* de estas edificaciones alcanza tan grandiosas y dominantes proporciones que en ocasiones la propia iglesia se convierte en un anexo o vestíbulo para el camarín.



Planta y alzados del trasagrario de Campanar. Dibujo del autor

Fig 1. Trasagrario de Campanar, esquema.

Normalmente se trata de construcciones añadidas, y se sitúan en altura, amplificando el nicho elevado que aloja la estatua sagrada en el retablo. Anejas a las hornacinas, eran estancias destinadas a visitar de modo más íntimo y cercano la venerada imagen y en ocasiones a exponerlas de cara gracias a plataformas giratorias que las volvían de espaldas a su dirección habitual hacia la nave del templo. George Kubler los ha comparado a los depósitos abovedados de las casas de seguridad de los bancos, visibles para el público desde el pie del altar, pero inaccesibles fuera de las autorizadas.³ También atribuye la invención y el más primitivo camarín enteramente desarrollado al levantado en el siglo XVII en la iglesia Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Esta obra fue muy criticada, no podía ser de otro modo, por Antonio

Ponz, que, sin embargo, recoge la inscripción sobre la puerta sur de la fachada interna: "*non est inventum tale opus in universis regnis*".⁴

Según la clasificación establecida por George Kubler, los camarines usualmente son de dos tipos: el *camarín oculto*, sin manifestación arquitectónica al exterior, como una pura hipertrofia del retablo, y que resulta la solución preferida en las iglesias de planta central o con pasajes altos o tribunas sobre las naves laterales, y de los que pueden servir de ejemplo la iglesia jesuítica de Loyola o las de San Juan de Dios en Murcia⁵ y Granada; y el *camarín-torre*, que se desarrolló especialmente en Andalucía,⁶ y de tan grandes proporciones, que llegan en ocasiones a ser dominantes en las iglesias. Los prototipos del siglo XVII se hallan en el Monasterio de Guadalupe y en la iglesia de la Victoria, de Málaga. Su ejemplo más señero resulta ser el que aloja la estatua argéntea de la Virgen del Rosario en el crucero de la granadina iglesia dominica de la Santa Cruz, a través de la arcada de cuyo nicho principal se percibe desde la nave la imagen, situada a ras del suelo en su cupulado y espejeante templete-camarín.⁷

Entre este repertorio el *trasagrario* o *camarín sacramento* es un lugar dotado de especial sacralidad, donde, separada de los fieles, en una morada misteriosa, casi inaccesible, y en un ambiente de misterio eclesial se hace presente la divina Presencia. Constituye una de las modalidades más características de la concepción del espacio en el barroco español, y en mi opinión, gracias a los programas iconográficos, repletos de simbolismo que los suelen decorar, materializan o visualizan la necesaria "composición de lugar" de quienes los frecuentaban:

Les images religieuses servaient elles-mêmes bien à fixer visuellement un savoir comme l'attestent notamment certain usages mnémotechnique qui pouvaient guider le déroulement de l'oraison. (...) le célèbre traite spirituel du jésuite Alphonse Rodriguez, proposait par exemple l'illustration gravée d'une image destinée à guider l'entendement pour qu'il n'extravague point à l'oraison; & que la pensée accompagne les paroles.⁸

³ KUBLER, George, 1957, p. 285.

⁴ PONZ, Antonio, 1972, vol. IV, p. 46.

⁵ SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, María del Carmen, 1976.

⁶ BONET CORREA, Antonio, 1978, pp. 195 y ss.

⁷ Este camarín está decorado, sobre todo, con espejos, a pesar de que, como señala Enrique Orozco, en los estatutos de un sínodo celebrado en París en 1674, se consigna la prohibición de colocar sobre los altares espejos, máquinas y tapicerías. OROZCO DÍAZ, Emilio, 1969, p. 155.

⁸ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 79.

Cierto que en las recomendaciones ignacianas para la meditación religiosa, contenidas los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, se trata de visualización mental, no asistida por objeto real alguno, aunque obviamente dependiente en el fondo de las imágenes mentales almacenadas por la experiencia sensorial. Pero estrechamente relacionada con este modo existe aquella, con la que no es contradictoria, cuya disciplina depende de imágenes reales para producir otras mentales. Pues la imagen sensorial: "Acerca lo que está lejos y fija en un objeto la imaginación, que, si no anda errante, vuelve paciente el deseo, y hace posibles el descanso, la contemplación y la oración". No es suficiente la imagen "mental" de lo que se iba a meditar, hay que reforzarla y provocar su presencia empática con la apoyatura visual de la imagen gráfica por medio del cuadro, de la escultura o de la estampa, preparando el ojo de alma para que pueda al menos entrever, sentir, incluso gozar de lo que los sentidos corporales, incluso espiritualizados, no pueden captar directamente. Procurar un "conocimiento" que descansa sobre el testimonio de los sentidos, interpretados por la meditación religiosa, la contemplación filosófica, y sus sinestesias, y en el milagroso poder de la imaginación creadora campo de batalla de la condición humana:

El objetivo de esta clase de meditación es captar lo que está ausente, sea histórico, sea espiritual. Se basa en la idea de que, por ser nuestra mente errática para meditar necesitamos primero cierta clase de concentración. Al concentrarnos en imágenes físicas mantenemos a raya la inclinación natural de nuestras mentes a vagar y ascendemos con intensidad creciente a la esencia espiritual y emocional de lo representado en forma material ante nuestros ojos-nuestros ojos externos, no los de la mente. En la mayoría de los casos, estas formas de elevación van del plano material, al mental y luego al espiritual, del objeto toscamente circunscrito a aquello cuyos límites son incircunscribibles.⁹

En este sentido lo más eficaz era el método típicamente jesuítico de narrar por imágenes, difundido por la Compañía a partir de la obra crucial del P. Gerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia...*,¹⁰ una variedad, puesta al día del modo más atrayente, de la *narratio continua* me-

dieval. Plagadas pues de imágenes visuales, estas cámaras sagradas constituían un santuario para poder hacer efectiva la exhortación del salmista al alma confusa, cansada, exhausta y apesadumbrada: "Estad en santo reposo". Además, en cuanto custodios de la reserva eucarística, los trasagrarios están dotados de la mayor sacralidad a causa de la efectiva presencia divina que los asemeja al santuario: "*Quoniam elegit Dominus Sion elegit eam in habitationem sibi. Haec requies mea in saeculum saeculi hic habitabo quoniam elegi eam*" (Sal 132, 13-14) como recuerda la profecía de Isaías: "*Quia haec dicit Dominus Deus sanctus Israel: Si revertamini et quiescatis, salvi eritis, in silentio, et in spe erit fortitudo vestra*" (Is 30, 15). Los devotos católicos estaban al tanto de la aseveración de Jesucristo: "*Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos*" (Mt 11, 28-30). No hay que olvidar que frente a la negación protestante: "La piedra angular del edificio religioso católico, la liturgia eucarística en particular, son arquetipo de la estabilidad simbólica para los fieles".¹¹ Por otro lado, y también por el hecho de estar especialmente destinados a la custodia y veneración del sacramento eucarístico, tienen, como es natural, fuertes vinculaciones con las capillas de la comunión, los reconditorios especiales para la veneración de reliquias y los camarines-tesoro de las imágenes sagradas, como se verá.

La devoción eucarística tenía gran arraigo en Valencia desde tiempos muy remotos, como lo demuestran las majestuosas y ostentosas procesiones que se celebraban desde antiguo en la festividad de Corpus Christi.¹² No hay que olvidar que, tras Barcelona, fue Valencia uno de los primeros lugares de la Cristiandad en que se empezó a celebrar, desde el siglo XIV, con pompa y boato, la procesión sacramentaria, posteriormente fomentada por los papas; ni el reflejo constante de la majestad del misterio eucarístico en las obras de arte autóctonas a lo largo de los siglos, como demuestran e ilustran los estudios de Asunción Alejos y Amparo Mora¹³ sobre el arte valenciano relacionado con el tema de la Eucaristía.

Esta devoción, ya tradicional y popular, fue impulsada desde los ideales de la Reforma católica por

⁹ FREEDBERG, David, 1992, p. 196.

¹⁰ NADAL, Gerónimo, *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur: cum Evangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti: accessit & index historiam ipsam evangelicam in ordinem temporis vitae Christi distribuens*, Antuerpie, Excudebat Martinus Nutius, 1594.

¹¹ FUMAROLI, Marc, 2010, p. 646.

¹² SANCHIS GUARNER, Manuel, 1978. LLOBREGAT, Enric; JARQUE, Francesc, 1978.

¹³ ALEJOS MORÁN, Asunción, 1977. MORA CASTRO, Amparo; BENITO GOERLICH, Daniel, 2014, pp. 137-181.

la imponente figura de Juan de Ribera, arzobispo de Valencia desde 1569, y además virrey en los albores del siglo XVII.¹⁴ La obra divulgadora de los ideales trentinos, con el esfuerzo por implantar las reformas conciliares, de este prelado, sólo comparable a la del milanés Carlos Borromeo, fue ingente, y se estableció a partir de una programación muy estricta, que iba desde la fundación de seminarios, para instruir y preparar en “sabiduría y virtud” a los futuros clérigos de su diócesis, hasta la defensa y exaltación de los dogmas del catolicismo proclamados en Trento; desde la veneración y el culto de los santos y sus reliquias¹⁵ a la defensa a ultranza de los Sacramentos, con todos los medios que la Literatura y el Arte¹⁶ pudieron poner a su disposición.

la référence à saint Charles Borromée et à son action dans la diocèse de Milan s'impose naturellement. On sait que l'évêque réformateur souhaitait, dès le XVI siècle, que l'on ramène systématiquement le Saint Sacrement sur le maître-autel, qu'il y soit réservé et exposé en évidence en surélevant l'autel et en éclairant de façon adéquate.¹⁷

A su influencia se ha atribuido en gran medida la creciente devoción al misterio eucarístico que se manifiesta a lo largo de los siglos XVII y XVIII en las tierras valencianas; planteada desde luego desde sólidos fundamentos anteriores. También, la cada vez más extendida costumbre de la exposición solemne de la hostia consagrada en un ostensorio para su adoración por parte de los fieles, antigua tradición medieval valenciana, ahora intensificada por la pastoral del arzobispo Ribera. El deseo de ver las “sagradas especies”, deseo que dio origen a la costumbre de exponer y adorar el Santísimo Sacramento, y vino a cristalizar en la institución de las *Cuarenta Horas*, el servicio eucarístico más significativo de la época, cuando la hostia sacramental se exhibía iluminada con multitud de luces, y era velada en oración por los fieles durante ese mismo tiempo que se creía pasó Cristo en el sepulcro. Clemente VIII (1599), contemporáneo, amigo y benefactor del arzobispo

valenciano, al instituir en Roma el ejercicio de las *Cuarenta Horas*, emitió una instrucción en la que determinaba que el trono del ostensorio eucarístico estuviera rodeado de resplandores.

Esta forma de reserva eucarística empezó en Italia a principios del siglo XVI y se extendió a diversas ciudades hasta que el papa Clemente VIII la sancionó definitivamente. Para tener una exposición permanente a lo largo de toda la cuaresma aquella iba rotando por las diferentes iglesias romanas, que acogían la Sagrada Forma en grandes aparatos escenográficos. Pronto la costumbre se extendió a todo el mundo católico, y estas máquinas teatrales adoptaron una temática iconográfica de carácter eminentemente eucarístico.¹⁸

Pertenece también a esta época y sensibilidad la intención de crear una capilla específica para distribuir sagrada la comunión a los fieles. Existían ya de antiguo este tipo de espacios en las basílicas romanas, situados casi siempre a un lado del transepto o bien en el cuerpo del templo, y tal costumbre también había sido sancionada en el *Ceremoniale Episcoporum*, publicado por Clemente VIII en 1600. Pero la capilla de la comunión podía emplearse también para contemplar el santísimo sacramento, y dotarla para ello de un aparato escenográfico de carácter permanente. Así se impulsó la construcción de innumerables capillas dedicadas a la custodia digna y la distribución entre los fieles de la sagrada comunión allí reservada:

Pour distinguer le principal autel où l'on célébrait la messe d'un autre autel où devait être conservé et expose périodiquement le Saint Sacrement (...) Une telle distinction permettait de faciliter l'adoration du Saint Sacrement et d'y administrer la sainte Communion de façon plus aisée, tout en distinguant ces actes de la célébration des messes.¹⁹

Sin embargo, la promoción de estas capillas debería referirse con mayor justicia a su sucesor en la sede valentina, el dominico fray Isidoro Aliaga.²⁰ Además de asegurar una custodia digna del sacramento según las disposiciones trentinas, estas capillas obedecían a razones prácticas, ya que la ex-

¹⁴ Para un estudio más complejo de su figura: BORONAT Y BARRACHINA, Pascual, 1904. ROBLES LLUCH, Ramón, 1960.

¹⁵ El arzobispo Ribera, para fomentar el culto a las reliquias, trae a Valencia, entre otras, una de San Vicente Ferrer, desde Bretaña (1600), así como las del niño mártir Mauro, que instala en su Colegio del Corpus Christi, cuya iglesia centra en torno al culto del Misterio eucarístico, con referencias a María, las Almas del Purgatorio y los santos patronos. Del mismo modo que procura enriquecer la biblioteca de esta fundación, busca incrementar su depósito de reliquias sagradas, para la que manda edificar una capilla especial.

¹⁶ MÂLE, Emile, 1951, pp. 72 y ss.

¹⁷ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 15.

¹⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, 1985, pp. 185-186.

¹⁹ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 16.

²⁰ CALLADO ESTELA, Emilio, 2001.

tensión del uso frecuente de la comunión entre los fieles alargaba de modo inconveniente la celebración de las misas, con la consiguiente confusión e inevitables irreverencias:

Los fieles de ambos sexos podrán comulgar en otro altar o capilla de manos del párroco sacristán tanto antes como después de la misa e incluso durante el canto de la misa mayor si es grande el concurso y frecuencia del pueblo (...) el cual lugar o capilla no debe estar a la vista del altar mayor sino en la nave o en un sitio separado de manera que en cuanto fuere posible, la capilla no sea vista por aquellos que intervinieran en las ceremonias de la misa mayor a fin de que no se vean obligados a hacer la genuflexión continuamente por causa de la reverencia debida al Santísimo Sacramento.²¹

Esta costumbre romana, fue recordada por el propio arzobispo Aliaga en sus: *Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos y para diversas cosas de las que en ellos sirven al culto divino y otros ministerios*, que se publicó en 1631 como apéndice del: *Synodus Diocesana Valentiae celebrata...* Se trata de un texto, redactado en español y no en latín como el sínodo, para que como indica el propio arzobispo tenga mejor inteligencia por parte de aquellos a quienes va destinado. Ha sido considerado como el más importante tratado hispánico en su género, comparable solo a las *Instruktionen Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577), obra del arzobispo de Milán, Carlos Borromeo.

Conforme a los institutos y observancias de la antigua Iglesia, el Santísimo Sacramento no ha de estar reservado en el altar donde se celebran los Divinos Oficios, que es comúnmente el que se llama altar mayor, sino en otra capilla particular, como siempre se ha observado en Roma y en otras partes por las razones que los Rituales declaran convenientísimo al culto Divino. Y en las iglesias principales será bien que esto se observe. Y aunque en tales iglesias esté reservado el Santísimo Sacramento en el altar mayor, será bien hacer otra Capilla para administrar la Comunión. Esta Capilla ha de estar labrada con particular adorno y hermosura. Ha de ser mayor o menor conforme al templo y a la muchedumbre de los fieles que concurren a comulgar. Ha de estar en la parte que más libremente pueda administrarse la comunión y donde los que han de entrar y salir de ella

por causa de la comunión no perturben los Divinos Oficios ni puedan causar distracción a los que asisten a ellos. Para eso será bien que esté separada del altar mayor. En el Altar de esa Capilla ha de estar dispuesto el lugar donde esté reservado el Santísimo Sacramento.²²

Habitualmente se tiene como la primera de ellas y modelo de las restantes la de los carmelitas calzados en su Monasterio de La Trasfiguración. Es la primera capilla sacramental conocida tanto en la ciudad como en su reino, y fue erigida en 1613 por los maestros de obras Gaspar Merino y Luis Tomás, probablemente sobre trazas del célebre arquitecto fray Gaspar de San Martín.²³ En realidad fue concebida como un segundo templo adosado al mayor, con fachada y portal independientes. Extiende sus tramadas en paralelo a la nave de la iglesia mayor, con la que se comunica desde el costado de la Epístola. Esta grandiosa capilla de la comunión se caracteriza por la cúpula sobre tambor y pechinas que la corona, y que es la segunda en ser construida en Valencia, después de la erigida en la iglesia del Colegio y Seminario de Corpus Christi, de la cual deriva. También la caracteriza la peculiaridad de poseer un trasagrario propio en forma de cubo cupulado. Es una rareza que esté situado aquí en lugar de en el altar mayor de la iglesia monástica, algo que solo podría explicar el diverso ritual para la veneración eucarística que contemplan las primitivas costumbres de la orden carmelitana. La construcción de estas capillas de comunión, a la vez relicario y arca santa, en las que el sagrario eucarístico se sitúa de modo más espléndido y dominante, obedece a distintos tipos y formas a lo largo del dilatado periodo y la variedad geográfica del territorio.

Ils procédèrent d'une évolution qui s'était engagée depuis au moins le XIII^e siècle avec l'instauration de l'usage d'élever l'hostie après la consécration: le rite de l'ostension eucharistique. (...) Cette pratique s'inscrit dans un processus de visualisation accrue. (...) Dans le cas du Saint Sacrement, ce n'était pas seulement la communion que recherchaient alors les fidèles mais la contemplation de l'hostie. (...) Parmi toutes les explications possibles il faut relever le désir de suppléer à la rareté des communions, la cro-yance en une communion spirituelle supposée pos-

²¹ *Ceremoniale Episcoporum Clementis VIII*, 4^a ed. Turín-Roma, 1924, lib. II, cap. XXX, pp. 214-215; cit. por RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, 1993, pp. 287-295.

²² *Synodus Diocesana Valentiae celebrata Praeside Illustrissimo ac Reverendissimo D. D. F. Isidoro Aliaga Archiepiscopo valentino. Anno M.D.XXXI. Eiusdem Illustrissimi & Reverendissimi Valentiae, apud viduam Ioannis Chrysostomi Garri. Anno Dñi 1631. Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos y para diversas cosas de las que en ellos sirven al culto divino y otros ministerios*; PINGARRÓN, Fernando, 1995, pp. 85-86.

²³ PINGARRÓN, Fernando, 1998, pp. 315-319.



Fig. 2. Decoración del trasaltar.

sible par la vue, l'espoir d'un exaucement des prières par Dieu los de cette contemplation, attente d'une augmentation des grâces actuelles ou des mérites et des joies particulières pour l'éternité l'occasion de stimuler le désir de voir spirituellement à Dieu, le moyen encore de favoriser l'adoration du Christ en l'exposant de façon plus accessible.²⁴

Muy variados son las tipologías valencianas, que pueden adoptar, por ejemplo, una definición binaria del espacio, como en la capilla de la comunión de la Iglesia del Milagro, que se extiende a los pies de la nave principal en sentido inverso y con desarrollo y amplitud semejantes a los de ésta, con la que se manifiesta en clara competencia, tanto en tamaño cuanto en riqueza decorativa, y por la característica de tener su propio coro. Otro tipo distinto lo presenta la antigua parroquial de San Andrés, que la sitúa en posición central entre las de la nave lateral, frente al órgano, aunque

eso sí, magnificándola sobre las demás al añadirle crucero y cúpula, transformando el espacio de la capilla primitiva en mero tránsito a la nueva, y decorándola con lujo esplendoroso.²⁵ Otra posibilidad de emplazamiento es su disposición en la cabecera en aquellas iglesias que disponen de deambulatorio, ya como una cualquiera de las capillas de la girola, como en la iglesia de Santa Catalina, ya en posición central tras el altar mayor, en ocasiones perforando incluso el muro del ábside para comunicar con él. Pero en casi todas las variantes se procura su manifestación exterior como en la citada de los carmelitas; en ocasiones de un modo tan preeminente que llega a competir con la misma iglesia principal.

Tanto si se trata de la hipertrofia y mayor desarrollo de una de las capillas laterales de la nave, como si está situada detrás de la cabecera o a los pies de la nave, normalmente se señala al exterior por la construcción de una cúpula, a menudo sobre tambor y con linterna, normalmente con ingreso propio. No faltan ocasiones en las que la grandiosa capilla da lugar a una pequeña iglesia independiente, adosada a la principal, y aun con sus propias capillas laterales. Este último modelo será el adoptado por la mayor parte de las parroquias y conventos valencianos, como San Martín, San Esteban, San Nicolás, San Juan del Mercado, San Valero, etc., y también en numerosas poblaciones de la diócesis valentina y aledañas, como es el caso de las parroquiales de Guadasuar, Chelva, Alpuente, San Mateu, Burriana, Quatretonda, Oliva, Ontinyent, etc., llegando en ocasiones a construir edificios de un fasto extraordinario. Desgraciadamente las fechas exactas de su edificación son en la mayoría de las ocasiones producto de conjeturas.²⁶ Las capillas de comunión también pueden aparecer situadas en el trasaltar, fundidas con un trasagrario en toda regla, como es el caso tardío, y ya desaparecido, de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús (1725), que conocemos solo a través de un curioso dibujo de Marcos Antonio Orellana,²⁷ y también el de la parroquial de Navarra (1741), accesible desde la nave a través de un pasillo, espacio simétrico a la sacristía, y que aún se mantiene en pie y en su función original. En esta tipología, el trasagrario se desarrolla detrás del

²⁴ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 16.

²⁵ Ello no es óbice para que más tarde se piense en realzar aún más el lugar de la Reserva eucarística, construyendo un edificio propio e independiente de gran tamaño al costado de la iglesia principal, con cuya fachada compite, y destinando la primitiva capilla de la comunión a la exaltación de otro sacramento trentino –la Penitencia–, por medio de su dedicación a San Juan Nepomuceno, mártir bohemio medieval del secreto de confesión.

²⁶ PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V., 1998, vol. I, p. 68.

²⁷ PINGARRÓN, Fernando, 1992, pp. 130-132. PINGARRÓN, Fernando, 1998, pp. 421-423.

altar mayor como un amplio recinto de planta de cruz griega con cúpula y retablos, al modo de la capilla sacramental típica, pero en general permanece oculta a los fieles que asisten a los servicios religiosos. No suele tener manifestación arquitectónica al exterior, al modo de los *camarines ocultos* de Kubler, aunque puede darse el caso. Una curiosa variante de esta fórmula es la cámara ovalada, decorada con rocalla (1744) del convento dominico de El Pilar.

Respecto al trasagrario propiamente dicho, tan difundido en la arquitectura barroca valenciana, su construcción corresponde al deseo de conservar con mayor dignidad y recato, y venerar más especialmente el misterio más importante del cristianismo, en particular después de los ataques y descalificaciones lanzadas contra este dogma católico desde las posiciones de la reforma protestante. Tiene en común con los camarines el ser al tiempo tesoro y vestidor, una habitación íntima, y un *sancta sanctorum*, pero se diferencia del camarín en que, reservado a los clérigos oficiantes y servidores, no es visible ni accesible para los fieles como aquél. Según indica Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos la finalidad del trasagrario probablemente:

obedecía a la *disciplina mysterii*, es decir, a un prurito de ocultar a la vista de los fieles de manera ordinaria el Santísimo Sacramento por un acentuado deseo de conferirle de esta forma no solo un mayor respeto sino también un aura de misterio. Lo numinoso en todas las religiones siempre o casi siempre se ha presentado así: oculto, misterioso y secreto y solo manifestable en ocasiones excepcionalmente solemnes.²⁸

Resulta extraordinaria la proliferación de los trasagrarios en la diócesis de Valencia, pues desde el siglo XVII no existe iglesia que no lo posea, más pequeño o más grande, más austero o profusamente decorado. Además, sus peculiaridades los diferencian radicalmente de los sagrarios y capillas sacramentales empleados en el resto de la península, lo que ha llevado a su consideración como espacios característicos y privativos de la arquitectura barroca valenciana. Tienen sin embargo un remoto y singular precedente en el construido por Juan de Herrera en la Basílica de San

Lorenzo de El Escorial: una especie de camarín o trasparente, decorado al fresco por Pellegrino Tibaldi con prefiguraciones eucarísticas, que ofrece analogías muy precisas con los trasagrarios valencianos por cuanto comunica con el presbiterio a través de dos puertas, por las cuales el sacerdote puede acceder a aquél procesionalmente para depositar en su tabernáculo el viril con la sagrada forma.²⁹ En la tradición de la Corona de Aragón, cuando las circunstancias lo permiten, el trasagrario o trasaltar suele estar iluminado a través de un vano situado en el centro de la pared frontera de la que comunica con el tabernáculo del altar. Una perforación semejante une el trasagrario al expositor,³⁰ situado sobre la mesa del altar permitiendo la ostensión de la custodia eucarística.

En todos los casos este recinto sacro, sagrario-cámara-tras el altar, puede entenderse una prolongación y engrandecimiento del propio sagrario o tabernáculo del altar, y está vinculado ante todo a la exposición solemne de la Eucaristía en el *expositor* o *manifestador*, que suele situarse en sustitución del sagrario, en el centro del banco del altar mayor. Al mismo tiempo, el trasagrario, como dependencia de la sacristía, tiene firmes relaciones con la construcción de la característica *sacristía tras el santuario*,³¹ destinada a facilitar el servicio litúrgico. Una temprana sacristía hispánica de ese tipo podría ser la de la iglesia del Hospital de la Sangre, de Sevilla fundado por Catalina de Ribera y relacionado por tanto con la familia del arzobispo Juan de Ribera. El trasagrario es además el lugar más apropiado para depositar algunos vasos litúrgicos, como los ostensorios, y de esta forma se vincula de alguna manera con los *camarines-tesoro* y los *reconditorios* y otras capillas especiales para la veneración de reliquias, de las que pueden ser ejemplo en Valencia las levantadas por el arzobispo Ribera en su Colegio y Seminario de Corpus Christi,³² o la destinada a este menester en la Catedral, adosada a la sala capitular nueva. En algunas ocasiones, como ha demostrado Luis Arciniega, este espacio tras el altar puede incluso albergar sepulturas privilegiadas; como la del pintor Pedro Orrente en el ante-trasagrario del monasterio carmelita de La Trasfiguración de Valencia.³³

²⁸ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, 1993, pp. 288-289.

²⁹ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, 1993, p. 288.

³⁰ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, 1991, pp. 43-52.

³¹ KUBLER, George, 1957, p. 32.

³² BENITO DOMÉNECH, Fernando, 1980, p. 53.

³³ ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 1998, pp. 41-50.

Se ha citado como modelo propio de estas cámaras sacras la tradición en las cartujas de disponer un tipo de habitaciones cuadradas en el trasaltar de sus iglesias. Hay que reconocer que son muy parecidas, pero tienen una función diferente puesto que sus templos no se abrían a los fieles. Alonso Rodríguez de Ceballos, aunque desecha su posible influencia sobre los trasagrarios valentinos, indica que: "Era, en efecto, costumbre de la Orden de los Cartujos, que se remonta al parecer al siglo XV, aunque solo en España, dedicar una suerte del celda para ocultar al Santísimo detrás del altar mayor durante e incluso después de las ceremonias litúrgicas de la misa conventual y del oficio coral".³⁴ Un caso especialmente complejo y suntuoso es el "trasparente" de El Paular, dotado de un original camarín según diseño de Francisco Hurtado Izquierdo, autor también del espectacular Sagrario de la Cartuja de Granada, que semeja una gran custodia de mármoles coloreados y oro.

Un antecedente mucho más directo de los trasagrarios son los *camarines-sagrario elevados*, ubicados en el trasaltar mayor de las catedrales, sobre todo en las de los territorios de la antigua Corona de Aragón, entre los que el de la Catedral de Valencia es un magnífico y temprano ejemplo. Era costumbre en las catedrales de tradición aragonesa reservar incluso un espacio en lo alto del propio retablo mayor para la reserva eucarística, que de este modo se manifestaba de manera clara y digna ante los fieles en una posición eminente. Normalmente se accedía a este lugar *reservado* por la parte posterior, a través de una serie de cámaras y escalerillas, que podían alcanzar un significado simbólico de iniciación o camino tortuoso y difícil hasta el santuario. Por otra parte esta disposición no era un fenómeno privativo de las catedrales, sino que su uso típico se extendía también a otras iglesias, en las que la exposición de la Sagrada Forma revestía un interés especial.³⁵ Sin embargo los decretos conciliares trentinos estimularon su prohibición al estimar poco adecuada, desde el punto de vista teológico y litúrgico, esta disposición del sagrario.³⁶ Otras formas más extendidas para la custodia de la Eucaristía, desterradas

también paulatinamente por las recomendaciones conciliares fueron su custodia en una sacristía, o por el deseo de que los fieles pudieran adorar, su traslado a los templos, bien en forma de *columba* pendiente sobre el ara del altar, o bien en las famosas *Torres eucarísticas*, a las que Gregorio de Tours (538-594) se refiere como: "la torre donde se contiene el misterio del Cuerpo del Señor",³⁷ y que dio lugar a los ejemplares tan magníficos del periodo gótico. Otra forma, adoptada especialmente en algunas regiones de Italia hasta el siglo XVI, fueron las hornacinas o sagrarios parietales de mármol, labrados en relieve con asuntos alusivos.

El trasagrario de retroaltar de la metropolitana valenciana es muy temprano, y su definición actual corresponde todavía a la que tenía en los primeros años del siglo XVI.³⁸ Se trataba, fundamentalmente, de un sagrario elevado de arquitectura clasicista, que se instaló en una tribuna situada sobre la Capilla de la Resurrección, con la que formaba conjunto. Esta capilla, edificada y esculpida en su totalidad en alabastro entre 1523 y 1524, fue concebida como una cueva o sepulcro para alojar el precioso relieve *quattrocentista* de su titular, atribuido a Alonso Berruguete por el profesor José María Azcárate,³⁹ pero obra segura en realidad de Gregorio Vigarny, hijo de Felipe Vigarny y discípulo suyo y de Damián Forment, como documentó en 1998 Josep Martínez Rondán.⁴⁰ De estilo renacentista, fue realizada en su totalidad de piedra alabastrina labrada, dentro del más exquisito gusto renaciente de influencia ya hispánica, y servía de plataforma a una tribuna del mismo material, iluminada por cinco vanos cuadrados, cerrados con vidrieras y coronados por frontones, triangulares los laterales, y un arco de medio punto, algo mayor el central. Delante, pendían de la bóveda tres lámparas votivas de plata, y su interior estaba decorado con esgrafiados dorados sobre estuco blanco, con una serie de motivos de grutescos, jarras y mascarones de deliberada evocación romana. Este recinto servía de sala y capilla para el gran armario excavado en la pared del trasaltar, y situado a ras del suelo de esta estancia. El

³⁴ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1993, p. 288.

³⁵ Sirva de ejemplo el retablo eucarístico gótico-renaciente, procedente del Convento de la Puridad, que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia.

³⁶ CORBLET, Jules, 1885, vol. I, p. 574.

³⁷ ÍÑIGUEZ HERRERO, José Antonio, 1978, p. 11.

³⁸ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 176.

³⁹ AZCÁRATE, José María, 1958, p. 145.

⁴⁰ MARTÍNEZ RONDÁN, Josep, 1998.

armario interiormente dorado, se cerraba con puertas de plata labrada y cubriéndolas con una tabla con la figura sedente de Cristo eucarístico, pintada en 1525 por Vicente Macip.⁴¹ Esta construcción hace las veces de sagrario catedralicio, pero curiosamente no consta hasta la fecha que jamás tuviera manifestación externa en la fachada del retablo principal, como era habitual en otros retablos de la Corona de Aragón. En este caso su construcción invierte el sentido de su exaltación, pues se abre a la girola y se cierra al presbiterio.⁴² Posteriormente, quizás durante las reformas emprendidas en 1630, se establecieron los dos pasadizos, con sus portezuelas que le daban acceso desde la parte inferior del gran retablo-armario que preside la capilla mayor y permitían a los oficiantes la traslación procesional del sacramento.⁴³ Con similares características estableció el arzobispo Ribera el sagrario de la iglesia de su Real Colegio y Seminario de Corpus Christi: una habitación cúbica a espaldas del retablo de la capilla mayor, a la altura de la mesa del altar, con un altarcillo para depositar los vasos sagrados visible a través de una amplia ventana desde el corredor que separa la sacristía mayor de la capilla de las reliquias, y accesible por una doble escalinata sobre la embocadura de la cripta. También aquí se incluyeron con el tiempo los preceptivos accesos colaterales desde el banco del retablo, no obstante hubo que esperar al siglo XIX para ello. El ejemplo más elaborado, y culmen de la serie entre los de este tipo, está representado en España por el fastuoso “transparente” de la Catedral de Toledo (1721-1732), obra de Narciso Tomé, y que también responde al deseo de evitar que los fieles pudiesen circular por el deambulatorio ante el Sacramento sin indicación alguna de su presencia. Recordando la disposición de la Seo valentina el arzobispo Isidoro Aliaga advierte que en las iglesias:

la parte que representa la cabeza de la Cruz, sea de tal proporción; que detrás de la Capilla mayor quede espacio (para lo que se llama tras Altar), suficiente para rodear con procesión la Capilla mayor, como se ve excutado en la Santa Metropolitana de Valencia, y en muchas otras, lo qual además de la autoridad que da a la fabrica, es de grande comodidad para muchas de las cosas que se ofrecen en las iglesias.⁴⁴



Fig. 3. El triunfo de la Eucaristía.

Piénsese, por ejemplo, en uno de los primeros, el magnífico de la antigua parroquial de San Andrés, que aún subsiste. Fue construido en 1612, con planta rectangular y una bóveda manierista de medio cañón, ilustrada en sus compartimentos con pinturas de ángeles con atributos eucarísticos y las efigies de Moisés y de los sacerdotes Aarón y Melquisedec, elementos constantes de la simbología eucarística,⁴⁵ pero sin cúpula. Más tarde sus muros fueron decorados con finos esgrafiados blancos sobre fondo azul intenso. Muy similar, aunque menos lujoso, es el de San Nicolás, de orden corintio, con pilastras esquinadas sobre veneras y bóveda adornada con lacunarios. Muy engalanado el de San Valero, hoy sacristía, cuyos esgrafiados y pinturas se han perdido, pero que ostenta aun al exterior su cupulita achaflanada. Diferente es el de Santa María del Mar, en el Grao, concluido en 1702, con forma cúbica cupulada y enteramente adornado, de suelo a techo, con vistosas pinturas murales a seco de Juan Bautista Bayuco, que incluyen trampantojos arquitectónicos. Otros han sido destruidos como en la iglesia de San Martín, fastuosamente redecorado al estilo barroco pleno en 1710, con esculturas de José

⁴¹ MORA CASTRO, Amparo; BENITO GOERLICH, Daniel, 2014, p. 147.

⁴² ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 1998, pp. 41-50.

⁴³ PINGARRÓN, Fernando, 1998, pp. 106-107.

⁴⁴ PINGARRÓN, Fernando, 1995, p. 54.

⁴⁵ TRENS, Manuel, 1952.

Borja, pinturas murales de Dionisio Vidal y bellos plafones de azulejería, y el de los trinitarios del Convento del Remedio, que fue enriquecido entre sus pilastras con prefiguraciones bíblicas en relieve, imágenes de los doctores de la Iglesia y reyes de Israel.⁴⁶ Todos estos trasagrarios se construyeron ocupando el espacio situado justo tras la arquitectura del retablo mayor, y entre éste y la pared del ábside. El trasagrario está siempre conectado pues con un elemento, ya imprescindible: el retablo. Fue: "necesario que pasaran muchos siglos de historia de la Iglesia para que la Eucaristía fuera conservado en un tabernáculo sobre el altar, llegando a ser este hecho un elemento decisivo de su evolución histórica".⁴⁷ Esencialmente este elemento litúrgico, el sagrario, consiste en un armario, con una ampulosa decoración en torno, destinado a la reserva del santísimo sacramento.

S'impose un type de construction architecturé en bois doré, en marbres polychromes ou en métaux précieux, qui prend généralement la forme d'un petit *tempietto* articulé de colonnes (...) et surmonté d'une coupole qui empiète souvent sur le tableau central du retable.⁴⁸

Estos suntuosos sagrarios situados sobre la mesa del altar, según las exigencias conciliares, y adosados al retablo, servían también como "manifestadores" en la liturgia de las exposiciones eucarísticas mayores y menores.

L'édification dans les sanctuaires d'autels et de retables monumentaux est en effet une entreprise qui constitue, à l'évidence, parallèlement aux justifications doctrinales et aux disciplinaires, l'une des réponses les plus spectaculaires du catholicisme à certaines des principales mises en causes protestantes. Celles-ci portaient, précisément, sur trois des objets le plus éminents associés dans le maître-autel: les images, détruites par les iconoclastes du XVI siècle qui niaient leur prétention à représenter la divinité et critiquaient leurs usages idolâtres; les reliques, dont l'authenticité et l'usage, à travers le culte des

saints, étaient violemment pris à partie; le Saint Sacrement, dont était niée la capacité à rendre effectivement présente la divinité (la transsubstantiation) et dont était rejetée la cérémonie dont il était le centre (la messe). Légitimer les images, justifier les reliques et défendre le Saint Sacrement revient à réaffirmer autant de modes de présence et surtout d'accessibilité du monde divin que prétend ainsi assurer et réguler l'Eglise catholique.⁴⁹

El retablo barroco con su tabernáculo eucarístico y la mesa del altar adosada, fue usualmente una monumental obra de madera dorada y policromada,⁵⁰ que en ocasiones llega a ocupar por completo la cabecera de la capilla mayor. Máquina admirable que se volvió crucial para la configuración del santuario católico, de cuyo espacio se adueña para dominarlo como su punto focal.⁵¹ Además, el poder de atracción de la Eucaristía y el ser portador de expresivos valores iconográficos y simbólicos, en una síntesis de formas y significados lograda a través del concurso de las tres artes mayores: "le permitieron cambiar el escenario del culto, llegando a anular la concepción tradicional del altar cristiano, (...) relegándolo a la condición de elemento accesorio del propio retablo".⁵² Desde los orígenes del cristianismo el altar ha gozado de la absoluta preeminencia en las iglesias, y también desde el principio alcanza un profundo valor significativo y simbólico.

Ciertamente el altar es uno de los objetos litúrgicos más importantes de la Iglesia Católica; nos atreveríamos a decir imprescindible para el desenvolvimiento de los ritos y ceremonias de la Santa Misa, como elemento que soporta las ofrendas del pan y el vino antes de la consagración y el Cuerpo y la Sangre del Señor, sacramentalmente presente en las especies eucarísticas después de aquella. (...) El sacerdote renueva *in persona Christi* sobre el altar el mismo sacrificio de la Cruz, y realiza diariamente el milagro de la transustanciación, en el sacramento instituido por Jesucristo en la Última Cena. Así el altar adquiere un carácter sagrado.⁵³

⁴⁶ PINGARRÓN, Fernando, 1998, pp. 151-152, 248, 271, 305-306 y 383.

⁴⁷ ÍÑIGUEZ HERRERO, José Antonio, 1978, p. 46.

⁴⁸ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 14.

⁴⁹ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 9.

⁵⁰ A lo largo de la segunda mitad de siglo XVIII, a causa del creciente poder de las academias borbónicas, que se hacen eco interesado de la antigua polémica, especialmente virulenta en Francia, a favor de la sobriedad del templo, que condenaba el lujo excesivo en las iglesias, el retablo quedará en manos del arquitecto profesional y empezará su prologada agonía. Los esplendores barrocos se irán abandonando por construcciones más simplificadas y clasicistas de materia noble, mármol, jaspes y adornos de bronce o sus imitaciones, por RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, 1988, pp. 115-127.

⁵¹ La consideración del altar mayor como eje del santuario tras reforma litúrgica y todas las consecuencias que de ello derivaron han sido estudiadas por RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, 1991, pp. 43-52.

⁵² BELDA NAVARRO, Cristóbal, 1996-1997, pp. 12-13.

⁵³ ÍÑIGUEZ HERRERO, José Antonio, 1978, p. 11.

Se trata de un objeto cargado de significación cristológica, es llamado *Sagrada Mesa*, y se utilizó para representar de manera simbólica a la Eucaristía: *Sacramento del Altar*. Tiene que ser fijo y solo puede erigirse en un ambiente cultural. Su consagración cuenta con ritos prolijos propios que incluyen su unción con óleos sagrados, y solo pueden ser ejecutados por los obispos. Se edificaban sobre las sepulturas de los mártires, o al menos incorporaban en su interior sus reliquias en depósitos denominados *sepulcrum*, para seguir el modelo del altar apocalíptico descrito en aquella sagrada escritura: *"Et cum aperuisset sigillum quintum, vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei"* (Ap 6, 9-11). Estos mártires eran considerados los "guardianes del altar" del que Pedro Crisólogo (380-450) exalta la dignidad y santidad al compararle con la cuna de Belén; más tarde se le identificó incluso con la propia Virgen Madre. El altar se considera su proximidad como el lugar más apropiado para orar, pero al calificársele de sacro y sacrosanto, se ordena a los laicos y a las mujeres acercarse a él, y mucho menos tocarlo. Durante siglos se incorporaron en su *sepulcrum* partículas de la cruz e incluso hostias consagradas, llegando a identificarse con el propio Cristo, por lo que se adorna con suntuosos paramentos y manteles y el sacerdote lo besa reverentemente siempre antes y después de realizar los ritos.

El altar, que en algunos momentos de su evolución fuera adornado con retablos, quizá trasposición de lugar y engrandecimiento de los frontales rígidos esculpidos o pintados, aparece ahora como subsumido y subordinado al imponente desarrollo del retablo y la formidable presencia del sagrario, imbuyéndose todo el conjunto de una crecida sacralidad y simbolismo. En ese sentido al altar mayor barroco, y con más razón aun a su trasagrario, se le podría aplicar una interpretación similar a la conferida a la *bema* tras el iconostasio por la tradición de la iglesia oriental, basada en la analogía pretendida entre el altar y el cuerpo mismo de la Virgen María en cuanto en ambos se hace milagrosamente presente Cristo. Tal sería la doctrina derivable del pensamiento expresado en el siglo VIII, por Juan Damasceno. En carta a Zacarías, obispo de Dravo, en la Pannonia escribe:

yace el pan en la sagrada mesa como en el vientre de la Virgen. El Espíritu Santo sobreviene como (vi-



Fig. 4. La Glorificación de santo Tomás de Aquino.

*no) a la resplandeciente Virgen: (...). Y fue dio por el ángel: el Espíritu Santo descenderá sobre ti. Así también en la mesa, desciende el Espíritu Santo y se hace el cuerpo de Cristo (...) allí estaba la Virgen santa en lugar de la mesa, conteniendo la materia del cuerpo. Después, según la voz del ángel, el Espíritu Santo bajó sobre ella. Entonces, la virtud del Altísimo la cubrió con su sombra, y digo que entonces el Verbo, la divina Persona, asumió de ella la carne. Así pues en aquella mística mesa, y no de otro modo, yace la materia en el vientre de la Virgen está el pan y la mezcla del vino y el agua (J. P. Migné, *Patología greca*, París, 1857, 95, 403).⁵⁴*

No es posible desarrollar aquí un panorama siquiera sucinto de la retablistica española, pero citaré en nota al pie algunos de entre los muchos esfuerzos realizados, concretamente los más amplios de Juan José Martín González, y Cristóbal Belda, que la sistematizaron en el intento de orientarse en los complejos mundos del retablo barroco, sus elementos formales, su función y significados, mediante el estudio de las tipologías, y a través de un análisis razonado de sus ejemplos arquitectónicos y ornamentales, obra de "retablistas", que podían ser meros tracistas o ejecutores, o ambas cosas en calidad de: pintores, arquitectos, ensambladores, escultores, entalladores o adornistas.⁵⁵ Este complejo tema en cuanto se refiere al mundo valenciano ha sido pormenorizadamente investigado por David Vilaplana.⁵⁶

La renovación del espíritu religioso, desde una cultura eclesíastica proclive a su vertiente apologética y dogmática, y desde una nueva forma de

⁵⁴ Citado por: ÍÑIGUEZ HERRERO, José Antonio, 1978, pp. 248 y 341.

⁵⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1964, pp. 5-66. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1993. BELDA NAVARRO, Cristóbal, 1996-1997, pp. 9-24.

⁵⁶ VILAPLANA, David, 1988, pp. 219-226.

sentir a causa del auge de los movimientos pietistas reafirmados en los siglos barrocos, impulsó a adoptar para la liturgia recursos de origen escenográfico y teatral, refrendados por las normas conciliares y los sínodos diocesanos, que también se expresan, y con contundencia, en el retablo. Ascuá dorada, enriquecida por la combinación de superficies bruñidas y mates, por el color estofado sobre el pan de oro simulando suntuosos brocados, el retablo es escenografía apoteósica y triunfal, reforzada por la actividad ocasional de mecanismos teatrales, y resplandeciente por las enormes posibilidades de los efectos lumínicos, para presentarse a los ojos de los sobrecogidos fieles como una auténtica aparición celeste destinada a proporcionarles mediante estímulos corporales una sensación cercana al éxtasis.

Le maître-autel apparaît comme une association d'objets hétérogènes plus ou moins intégrés (un "système d'objets") visant à manifester et puis encore à produire une forme de présence du divin par l'association complémentaire de différents types de signes (un "système de signes"), afin de prêter, sous le contrôle et la médiation du clergé, à un certain nombre d'usages et à l'établissement de relations déterminées (un "système de relations") entre monde terrestre et monde céleste.⁵⁷

Fiel a su vocación visionaria de evocar la dimensión ultraterrena, el retablo: "estableció un sistema de valores visuales semejante al de la oratoria sagrada en la que subyacía una sencilla fórmula: escuchar y mirar".⁵⁸ En cuanto al trasfondo ideológico, y por estar destinado a presidir las expresiones de la piedad colectiva de pueblo, Josef Anselm Adelman plantea que se trataría de un reflejo de la concepción monárquica del Estado, ya que el altar mayor, desde las sugerencias tridentinas como lugar de custodia del Sacramento, había adquirido la función simbólica de "trono de Dios".⁵⁹

face à les images ou à des reliques (...) le fait essentiel est que la divinité invoquée est ici présente, de façon permanente et visible (dans les réserves eucharistiques, les tabernacles ou les Soleils eucharis-

tiques), au sein même de l'objet vers lequel s'adressent les fidèles: prier devant le Saint Sacrement, c'est prier devant le Christ présent et atteindre par là le Père (...) la présence permanente, qui va être l'objet des différentes prières ou des actes d'adoration et est-elle surtout ce que autorise une relation totalement inédite et particulièrement privilégiée entre divinité et fidèles.⁶⁰

El retablo será ya un elemento fijo y permanente, normalmente como fondo escénico del presbiterio, con el que se cuenta siempre desde el principio: "deven arrimarse los retablos los más que fuere posible a la pared. Procúrese que estén bien hechos".⁶¹ Sobre un marco, en general de arquitectura escenográfica, desplegó profusamente la imagen pintada o esculpida, rodeada por la fastuosidad de un creciente decorativismo, y siempre con su propio punto central en el Santísimo Sacramento, ubicado en un espectacular tabernáculo, al tiempo sagrario y expositor⁶² de la custodia en un verdadero ritual simbólico, que en Valencia solía presentar casi siempre una tabla pintada con la imagen de un *Salvador eucarístico*, según los divulgados modelos de Juan de Juanes.⁶³ El arzobispo Aliaga recoge en sus *Advertencias* los requisitos esenciales que han de configurarlos:

Por cuanto puede haber razones y conveniencias de estar en dicho altar mayor reservado el Santísimo Sacramento, se advierte que stop de ser en dos maneras. La primera, y la más ordinaria es poner fijo el Tabernáculo arrimado al retablo del altar en el medio del, saliendo el dicho Tabernáculo por sobre la mesa del Altar hacia la parte donde está el Sacerdote quando celebra (...). Ha de estar todo él lo más bien dorado o estofado y pintado que ser pueda. La puerta sea tan grande, que libremente pueda el sacerdote entrar y sacar la custodia de la sagrada Eucaristía y vasos de la Comunión derechos, y sin averlos de inclinar. Tenga muy firmes bisagras, y segura cerradura y llave (...). Para cubrir por afuera este Tabernáculo, se ha de hazer unos pabellones los mejores que se puedan.⁶⁴

Determina después el arzobispo que estos doseles de tela han de ser divididos en dos piezas iguales, para que puedan apartarse con comodidad cuan-

⁵⁷ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 10.

⁵⁸ BELDA NAVARRO, Cristóbal, 1996-1997, p. 22.

⁵⁹ ADELMANN, J.A., 1978, pp. 84-124; *cit.* por BELDA NAVARRO, Cristóbal, 1996-1997, p. 11.

⁶⁰ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, pp. 30-32.

⁶¹ PINGARRÓN, Fernando, 1995, p. 64.

⁶² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1996-1997, pp. 25-50.

⁶³ MORA CASTRO, Amparo; BENITO GOERLICH, Daniel, 2014, pp. 137-181.

⁶⁴ PINGARRÓN, Fernando, 1995, pp. 65-67.

do el sacerdote abra la puerta del sagrario, y se confeccionarán: “de los colores que usa la Iglesia, y no de otros: mudándolos conforme a lo que pidiera el oficio de cada día”. Respecto al sagrario-manifestador para exposiciones solemnes las exigencias son mayores:

El pavimento del sagrario ha de estar tan alto, que abriéndose para que esté patente el Santísimo Sacramento lo pueda ver el Pueblo, aunque sea de lo más remoto de la Iglesia. No solo se ha de mirar que este espacio sea capaz de la custodia y vasos de la sagrada comunión; sino que en lo ancho y alto, tenga lo que pidiera la proporción del retablo, y de la Capilla. (...) La ventana que ha de estar por parte del Altar mayor no ha de abrirse y cerrarse como las demás ventanas, sino con una que no sea partida, sino entera y corrediza. Ha de formarse de una, o más tablas bien juntas. Ha de ser de mucho cuerpo y firmeza. (...) Esta tabla ha de tener por la parte anterior y del Altar mayor pintada sola la figura del Salvador, con un cáliz y hostia en las manos, como se usa muy ordinariamente en el Arzobispado de Valencia, o la Cena e que se instituyó el Santísimo Sacramento del Altar. Y por la parte interior ha de estar dorada, estofada, y pintada.⁶⁵

Frente a la crítica de quienes consideraban superfluo el lujo y vistosidad del templo católico: “La tesis defendida por los teólogos de los siglos XVII y XVIII acerca de la coronación de Cristo en la Eucaristía planteó una nueva visión de este tema, alentada por la catequesis romana que consideraba a Cristo como profeta, predicador y rey, y por los sermones contemporáneos en los que se defendía la poética tesis de que Cristo era un rey que había escogido como trono el altar”.⁶⁶ Esta excepcional presencia de la Eucaristía, en medio del retablo y sobre el altar, determinó la implantación de dispositivos teatrales para exhibir y ocultar el sacramento, mediante bocaportes que se descorrían, que también se usaban en algunos casos para las imágenes sagradas,⁶⁷ pero también favoreció la aplicación de tramoyas más complejas de origen teatral, como: “el escotillón, pescante y

bofetón. Las descripciones contemporáneas, al hablar de ciertos retablos, recuerdan la sorpresa producida por los rápidos cambios de escena o por la aparición inesperada de las custodias en los tabernáculos, cuyas puertas se abrían girando sobre raíles y accionadas desde la parte posterior del retablo o baldaquino”.⁶⁸ En efecto, la utilización de la tramoya es un elemento esencial del culto a este Sacramento durante la etapa barroca, acompañada además de complementos decorativos efímeros, dentro del concepto de teatralidad que influye tan decisivamente en la sensibilidad religiosa de esta época, así como en muchos otros aspectos de la vida cultural del periodo barroco.

Le maitre-autel nous est apparu jusqu'à présent comme un objet complexe ayant pour fonction de manifester par un certain nombre d'éléments spectaculaires et plus encire de produire, par l'association et la manipulation de différents types de signes, une forme de présence divine au cœur du sanctuaire (...) un objet qui à par fonction déterminante d'autoriser un certain nombre d'usages et de pratiques qui sont avant tout de pratiques relationnelles associant, selon des modalités et de parcours spécifiques et réciproques, fidèles, clergé et monde divin.⁶⁹

Como ha señalado Pilar Pedraza en su consideración de las fiestas religiosas valencianas del siglo XVII, las artes se ponían en juego para conseguir escenas artificiosas con las que sobrecoger el ánimo de los espectadores, deslumbrándolos con un aparato y fasto que les arrancasen temporalmente de las miserias de vida cotidiana.⁷⁰ La tramoya y los mecanismos citados se utilizaban habitualmente en las comedias para representar a las personas divinas, santos, reyes y sus alegorías, y a los seres superiores en general. Por medio de un hábil y bien calculado empleo de las poleas se hacía posible el que estas figuras poblasen el espacio escénico superior, resultando de esa manera una comprobación sensible de su superioridad para el público asistente.⁷¹ También los jesuitas utilizaron artificios mecánicos para arrancar fuertes emociones

⁶⁵ PINGARRÓN, Fernando, 1995, pp. 68-69.

⁶⁶ BELDA NAVARRO, Cristóbal, 1996-1997, p. 28.

⁶⁷ En el caso del retablo mayor fabricado para las religiosas franciscanas del Monasterio de la Trinidad, y contratado en 1697 al escultor José Borja, se le encargó que además del correspondiente manifestador y trasagrario, dotado de la tramoya conveniente, instalase bocaportes en los cuatro nichos de las imágenes, convirtiendo a esta máquina barroca en un portentoso teatro sacro: BENITO GOERLICH, Daniel, 2008, pp. 159-163.

⁶⁸ BELDA NAVARRO, Cristóbal, 1996-1997, p. 23.

⁶⁹ COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 25.

⁷⁰ PEDRAZA, Pilar, 1982, p. 25.

⁷¹ Es conocido el caso de una comedia antigua de asunto religioso en exaltación de la orden franciscana: *El diablo predicador*, tan estrafalaria y llena de juegos disparatados de tramoya, que la Inquisición la prohibió ya en 1804: MARAVALL, José Antonio, 1980, p. 479.



Fig. 5. Caleb arenga a los israelitas.

de los espectadores, como, en medio de un sermón, hacer descorrerse inesperadamente un telón, que, al mostrar a lo vivo una dramática escena religiosa, hacía prorrumpir en llantos y quejidos a los fieles conmovidos por este efecto.⁷² Esta costumbre, ampliamente difundida en los países católicos, se describe en un texto publicado por Faugere en relación a una visita a la iglesia de San Luis y Casa Profesa de los jesuitas de París:

L'après dinée nous fumes à l'église des jésuites de la rue Saint Antoine, pour entendre le sermon de l'Évesque de Valence. Le Roy, la Reine, monsieur le Cardinal, et la plupart des grands de la Cour y assistaient. Tout autour de l'église on voyait plus de quatre mille cierges allumés, outre les chandelles dont l'autel, fait en forme de ciel et rempli de figures d'anges, estoit éclairé. Les armes du Roy et de la reine, estoient représentées, sous-tenuës de ces petits corps aislez; et par des machines et des ressorts on faisoit descendre l'hostie jusques dans les mains de l'evesque. Il y est aussi une magnifique musique, composée des mellieures voix de cele du Roy et aidée de cèle de l'église qui est très excellente.⁷³

Del mismo modo, en los actos eucarísticos se buscaba provocar un momento de intensa emotividad mediante la brusca aparición del dorado ostensorio eucarístico, entre nubes de incienso y cánticos, ante los fieles prosternados en acto de adoración, al descorrerse repentinamente las puertas del tabernáculo y levantarse el velo sagrado, que cubre de ojos profanos el más recóndito

de los misterios, en el altar profusamente iluminado, y frecuentemente con efectos lumínicos: "la imaginación es una facultad esencialmente lumínica e iluminativa".⁷⁴ Muchas veces la presencia de la Divinidad era significada también por el "vuelo milagroso" del ostensorio desde el tabernáculo hasta el ara por medio de ocultos resortes, estribos y muelles. Un espectáculo maravilloso, que, sin embargo, fue más tarde desestimado en tiempos del severo arzobispo Fabián y Fuero, que: según critica Marcos Antonio Orellana "mandó que no se usase dicha máquina, frecuentada en las más de las iglesias, de baxar Nuestro Amo por tramoya a la mesa del Altar, con que se oviaba la penosa, e irreverente diligencia de subir y baxar el sacerdote, y arrodillado pisar el ara, enseñando las plantas de los pies al pueblo, y esto por dos veces con más riesgo de caher el viril con nuestro Amo, por tener el sacerdote todo el cuerpo en vago al extender el brazo para tomar y dexar el Viril".⁷⁵ Uno de los mecanismos más espectaculares de este tipo de tramoyas fue inventado por fray Francisco Cabezas (1709-1772), franciscano recoleto lego, hábil matemático y arquitecto, a quien Orellana reconoce la autoría del presbiterio y trasagrario del Convento de la Corona:

En cuyo retablo es muy particular el Tabernáculo, en el cual ideó fray Cabezas una tramoya, artificio, o máquina prodigiosa (...) la qual para el acto de la renovación se abría por sí mismo el Tabernáculo, o Sagrario (que es de figura obliqua), y salía el viril que baxaba hasta la mesa del altar, de donde fenecida la renovación, volvía por sí mismo a subirse y (aquí entra lo particular) haciendo a la puerta de Sagrario la suficiente pausa, daba la bendición al pueblo, formando una Cruz perfecta; lo que efectuado, se retiraba al centro y se cerraban de golpe por sí mismo las puertas, en las que se ostentaba al pueblo un Salvador de medio relieve.⁷⁶

Desgraciadamente, ni de la extraordinaria maquinaria inventada por fray Francisco Cabezas, ni de otros mecanismos menos complejos ha quedado rastro alguno en las iglesias valencianas, desaparecidos todos por las radicales reformas a que fueron sometidos los trasagrarios tras la devastación de los templos en los años treinta durante los trágicos sucesos de la guerra civil. Pero además del

⁷² OROZCO DÍAZ, Emilio, 1969, p. 144.

⁷³ FAUGÈRE, Armand-Prosper, 1899. Cita: COUSINIÉ, Frédéric, 2006, p. 217.

⁷⁴ LOMBA, Joaquín, 2005, p. 157.

⁷⁵ ORELLANA, Marcos Antonio, 1967, p. 403.

⁷⁶ ORELLANA, Marcos Antonio, 1967, pp. 403-404.

sagrario en forma de armario cerrado sobre el altar, las *Advertencias* de Isidoro Aliaga proponen “otra forma de sagrario”, que corresponde al trasagrario valenciano típico:

Pues con la distancia que ay desde donde está el Sacerdote hasta el Tabernáculo, además de ser forçoso el aver de echarse el Sacerdote sobre el Altar indecentemente, quando saca encierra la Custodia y vasos de la sagrada comunión, corre con esto riesgo de trastornarse, y surtir fuera las hostias consagradas. (...) Para evitar todo lo qual parece conveniente dexar el uso de estos Tabernáculos, y disponer una Capilla detrás del Altar mayor, por donde se pongan y saquen del Tabernáculo la custodia de la sagrada Eucaristía y vasos de la comunión, como ya en el Arçobispado de Valencia está introduzido y visto ser muy conveniente. Para esto se advierte lo siguiente. Quando se edifique la Iglesia déxese detrás de la pared de la Capilla mayor, a la qual ha de estar arrimado el Altar mayor, un espacio competente y proporcionado para la dicha Capilla, que ha de ser y llamarse sagrario (...). En la pared que divide esta Capilla del sagrario de la mayor, y en el puesto correspondiente a la mitad del dicho Altar mayor, se ha de romper y abrir una ventana por donde se comuniquen el dicho Altar y Capilla del sagrario.⁷⁷

La minuciosidad de estas *Advertencias*, prosigue durante muchas páginas detallando todos los elementos que deben configurar el trasagrario, las ventanas que puede tener y a la altura a que tienen que abrirse, así como hacia donde es decente que recaigan; deberán estar provistas de rejas y ser cerradas con láminas de alabastro. También decreta como ha de ser el pavimento, y que las puertecillas que comunican a ambos lados con el presbiterio deben ser firmes y con buenas cerraduras. Indica también la necesaria instalación de una piscina litúrgica y su pozo, cuya forma y disposición describe prolijamente para: “lavar los vasos y cosas pertenecientes a la dicha sagrada Eucaristía”. Pero ante todo, al explicar la factura del manifestador menciona, como habrá de ser el cierre de la ventana recayente a la parte del trasagrario, lo que me interesa transcribir por haber desaparecido en la mayor parte de los casos, también en el de Campanar:

La otra ventana del sagrario, que ha de abrirse y cerrarse por dentro de la Capilla de dicho Sagrario, ha de corresponder derechamente a la de afuera ha de tener puerta y cerradura firme y segura. No ha de abrirse y cerrarse con tabla corrediza, como la otra, si-

no como se suelen abrir las demás ventanas, teniendo buenas visagras, frontizas, o alguazas. (...) El bastimento, o marco de ella ha de estar asentado a la cara de la pared de la parte de dicha Capilla interior para que quando se abra la puerta quede toda arrimada a la pared y llana, sin que pueda hacer impedimento alguno al Sacerdote que huviere de hacer algo en el Sagrario. (...) Esta puerta ha de estar también pintada y dorada, a lo menos por la arte de adentro correspondiente al Sagrario, de modo que todo sea conforma a los demás interior al dicho Sagrario. Delante de esta ventana interior no se ha de hazer Altar, como ay afuera por la parte de la Iglesia, sino que ha de estar desembaraçada y descubierta la pared, que está debajo de la dicha ventana; para que el Sacerdote pueda llegar y arrimarse a la dicha pared, y poner cómoda y descansadamente los braços dentro del Sagrario...⁷⁸

El arzobispo añadía que el trasagrario: “se ha de adreçar y pulir lo más y mejor que se pueda” y así se dio carta de naturaleza a espacios espectaculares, composiciones complejas, profusión y el brillo fascinante de la decoración encuadramientos polí-cromos que contribuyen a exagerar los efectos. En estos escenarios, la cúpula se convierte en *primum mobile* del organismo utilizándose los diversos recursos del *trompe’oeil* para sugerir el infinito.⁷⁹ Cielos que se disuelven, espacios sobrenaturales creados por el ilusionismo artístico y la variedad de recursos de la ornamentación. Para la reforma católica la iglesia es una imagen del cielo en la tierra, y el dogma de la presencia real de Cristo en la Eucaristía justifica toda magnificencia en el interior del Santuario. Frente al despojo y la cromofobia adoptada por los protestantes, y en la tradición de emplear lo más bello en el servicio de Dios, buscando la armonía, dará la prioridad a la luminosidad y a los colores, especialmente al dorado que expresa aún mejor que el blanco el intenso esplendor de la luz tabórica: “*La couleur joue aussi un rôle théologique, liturgique, emblématique. Elle est tonalité, catalyse, symbole et rituel*”.⁸⁰ Todos los *Padres de la Iglesia* glorificaron el color, que no es materia sino luz y claridad, y que por ello entró de pleno derecho y con decisión en la decoración de los templos, los objetos y las vestiduras litúrgicas:

Esta antiquísima costumbre y esa antiquísima apatencia de ver, de encontrar en una iglesia consolación y sostén a la reflexión y a la oración en la vista en común, en el altar, de la ceremonia litúrgica y de los gestos sacerdotales, y en las paredes, en las co-

⁷⁷ PINGARRÓN, Fernando, 1995, pp. 67-68.

⁷⁸ PINGARRÓN, Fernando, 1995, p. 69.

⁷⁹ ARCOS FRANCO, José María, 2000-2001, pp. 87-104.

⁸⁰ PASTOUREAU, Michel, 2004, p. 159.

lumnas, de las representaciones pintadas o talladas de Cristo, de la Virgen, de las escenas de la historia sagrada.⁸¹

Se trata de la negación más rotunda y programática a la aversión puritana del calvinismo hacia lo que considera lujo inútil de esencia monárquica, aristocrática y católica, procurando con violencia⁸² el desvanecimiento del aura de la obra de arte en medio de un insaciable deterioro simbólico, al servicio de la disciplina de un trabajo rentable, útil y piadoso que se recomienda en nombre de la Biblia, condición del progreso común, pero también del éxito personal: "Las normas reguladoras del tiempo promulgadas por Calvino se aplicaban a unos trabajos productivos que no permitían el menor respiro, siendo cada minuto empleado o desempleado contado en el descuento de una vida sin encanto ni alegría, perdida o ganada por la justicia impenetrable de Dios".⁸³ El catolicismo, sin embargo, ha optado por el atractivo de la ceremonia, la festividad y las artes visuales con intención de evangelizar y civilizar a la sociedad pero también como medio para convertir íntimamente a los seres humanos, y supo fundamentar una teoría metafísica propia de lo Bello y del Arte explicitada con nitidez en las obras de santo Tomás de Aquino gracias a un eclecticismo filosófico que hace de contrapeso a la crítica platónica y agustiniana de la imaginación y de las imágenes artificiales. Todo ello puede aplicarse específicamente a la característica suntuosidad del trasagrario. Este tipo de recinto se fue sintiendo como una exigencia inevitable en las iglesias valencianas, en muchas de las cuales fueron realizadas obras de adaptación para instalar esta clase de capilla a lo largo del siglo XVIII y aun el XIX, en una tradición ininterrumpida que llega hasta nuestros días, pero que la reforma litúrgica emprendida por el Concilio Vaticano II considera, en cierto modo, desfasada desaconsejando la teatralidad de la manifestación eucarística al modo tradicional, y reduciendo pues la utilidad de estos trasagrarios en su primitivo destino. De ahí que en muchos casos, despojados de su sacralidad, estos cuidados y lujosos espacios han devenido en meras dependencias y aun trasteros de las sacristías.

Sin embargo, en el momento de su construcción fueron considerados como una evocación, tanto del *Arca de la Alianza* que encierra el maná neotestamentario, como del *Sancta Sanctorum* del templo salomónico, que representa a la vez el lugar más sagrado de la tierra y la morada (tabernáculo) de Dios entre los hombres, y por tanto es un lugar recóndito y misterioso que se debe salvaguardar de miradas profanas. Su ornamentación acercaba al hombre a lo sobrenatural y tenía su fundamento en tiempos apostólicos, su riqueza era la materialización visible de lo invisible. Al mismo tiempo, y en cuanto que era también una capilla para el culto eucarístico, el trasagrario cumplía una función práctica al permitir la mejor disposición de la tramoya destinada a la exposición solemne del Sacramento en las fiestas que le estaban dedicadas.

El trasagrario de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar⁸⁴ que nos ocupa, y que ya traté sucintamente en 1984,⁸⁵ es de rigurosa planta rectangular y, por tanto, relacionable con modelos correspondientes a algunas de las parroquias primitivas de Valencia que ya se han citado. Aunque poco conocido, es bellissimo, una obra de arte de primera magnitud y de entre todos los trasagrarios valencianos que han sobrevivido sin duda el más importante, interesante, y valioso, tanto por el mérito artístico de las pinturas que lo decoran como por la complejidad del programa iconográfico que desarrolla.⁸⁶ Tiene acceso, como es canónico, a través de dos puertecillas que formaban parte del desaparecido retablo principal de la iglesia, a los extremos de la mesa del altar, y está iluminado por una única ventana alta, en el lado de la epístola, sobre el tejado de la sacristía.

Sus muros lisos están cubiertos hasta media altura por un alto zócalo de azulejos vidriados de serie del siglo XVII de rico y variado colorido, que se extienden también sobre el pavimento formando suntuosas alfombras policromas. Muchos de sus diseños derivan de modelos empleados en el Real Colegio de Corpus Christi, como los recogidos en los números 30, 32, 33, 45 del catálogo de azulejos de serie valencianos establecido por Pérez Gui-

⁸¹ FUMAROLI, Marc, 2010, pp. 641-642.

⁸² Téngase en cuanto lo escrito por STOICHITA, Víctor I, 2011, pp. 22-33, respecto a las vicisitudes y vivencias de Pieter Aertsen.

⁸³ FUMAROLI, Marc, 2010, p. 117.

⁸⁴ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, 2008, pp. 39-51.

⁸⁵ BENITO GOERLICH, Daniel [1984], pp. 67-82.

⁸⁶ Para una visión más completa del tema de la iconografía y emblemática en el Barroco: SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, 1985.

llén,⁸⁷ y otros de desarrollos posteriores, como los números 53, y 207^a, y quizá 79 y 80. Proviene de la decoración primitiva de mediados del siglo XVII, puesto que la intervención que estudiamos se limitó a la pintura y no afectó a los zócalos ni al pavimento originales. Una cornisa moldurada de breve vuelo, apoyada sobre ménsulas enmascaradas por pilastras fingidas, separa las paredes del abovedamiento de medio cañón, que segmentado por cuatro arcos fajones, deja espacio en el centro para una bóveda baída. Ahora bien, todo el espacio, exceptuando el zócalo y el piso, está revestido de una extraordinaria pintura mural continua, que finge arquitecturas y elementos decorativos y desarrolla un extenso y meditado programa iconográfico, de entidad solo comparable a de la Iglesia del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi,⁸⁸ por medio de medallones con escenas, cartelas y filacterias con inscripciones. Concebido para la adoración mística y silenciosa de la Eucaristía, este trasagrario permite la: "entrada un espacio ficticio en el que el espectador es invitado a abandonar el caos de sensaciones habituales y a disfrutar de su puesta en orden y su correspondencia armónica".⁸⁹ Demuestra la importancia en aquella época de una piedad, enraizada en el subjetivismo y la experiencia individual, como un medio para llegar a la contemplación mística en espíritu desde los sentidos corporales:

Tal vez no tengamos ya el ocio suficiente para contemplar las imágenes que están ante nuestra vista, pero otrora la gente sí las miraba, y hacían de la contemplación algo útil, terapéutico, que elevaba el espíritu, les brindaba consuelo y les inspiraba temor. Todo con el fin de alcanzar un estado de empatía (...) capacidad que muchos de nosotros no hemos activado aún.⁹⁰

La sentida necesidad de subrayar la sacralidad por medio de imágenes. Implica la procedencia de un programa cristológico dotado de un ritmo y una lógica interna, un sistema de valores y de correspondencias en el que nada signifique fuera de ese contexto, que ayudase eficazmente a la comprensión de los sacramentos y a los misterios de la fe, que la teología intenta explicar y hacer inteligibles. También aproximar los textos a las imágenes

para combinar sus modos de significación y aportaciones respectivas dentro del sistema simbólico tipológico planteado en el programa iconográfico, que nunca ha sido una construcción surgida *ex nihilo* de la especulación de algún teólogo, sino resultado de la fusión de muchos estratos anteriores, en ocasiones muy antiguos.

El arte cristiano tiene repertorios de imágenes, historias y alegorías, que están consagradas por una larga tradición tanto gráfica como literaria, es decir, está codificado y es realmente fácil de leer; no hay más problema que el adiestrarse en el conocimiento de estas imágenes. Se hace preciso, sin embargo proceder con la mayor objetividad ya que estas imágenes y alegorías presentan en cada época ligeros cambios de acuerdo con la evolución de la espiritualidad.⁹¹

Desde sus orígenes, la iconografía cristiana ha sido un medio muy apreciado y de gran eficacia para expresar las verdades de la fe, porque entonces la imagen se convierte en ese lenguaje visual equivalente al lenguaje verbal de la escritura y sus comentarios. Además: "Las imágenes sagradas del arte, así como el Santísimo Sacramento, atestiguan que el Redentor apareció en el mundo de lo vivo y de los sentidos naturales, no para negarlos, sino para asumirlos y divinizarlos".⁹² Como ha escrito André Grabar: "la enseñanza de la religión y los actos de devoción se llevaron a cabo en forma "audio-visual".⁹³ La Iglesia Católica desarrolló así el pensamiento de san Basilio Magno de Capadocia, quien, en el siglo IV, dijo sobre la pintura sabia, que gracias a los colores, se representa la forma artísticamente idealizada de manera mucho más certera y eficaz de cuanto es capaz de hacer un orador elocuente con su discurso:

Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente; y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no solo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los

⁸⁷ PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V., 1998, vol. II, pp. 21-35, 37-44, 86 y 96.

⁸⁸ BENITO GOERLICH, Daniel, 2006, pp. 61-131.

⁸⁹ FUMAROLI, Marc, 2010, p. 149.

⁹⁰ FREEDBERG, David, 1992, pp. 195-196.

⁹¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, 1985, pp. 13-14.

⁹² FUMAROLI, Marc, 2010, p. 433.

⁹³ GRABAR, André, 1985, p. 9.

santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios, y a practicar la piedad.⁹⁴

Para llevar a cabo este ambicioso objetivo se utilizará la fecundidad del antiguo y poliédrico arte del discurso, que se dirige por igual a la razón, a la imaginación, a la emoción, a los sentidos, con el poder de renovación de la retórica clásica, greco-latina y católica, inseparable de la “poética”, que invita a la meditación contemplativa, a la ausencia de inquietud y temor en el gozo de la presencia divina, exaltada por el entorno decorativo como una manera de prefigurar el gozo celestial. La visión mística es esencialmente artística precisamente por ser creativa, no solo contemplativa, es decir pasiva. Es necesario incluso: “*ne pas établir une frontière trop nette entre le réel et l’imaginaire, car l’imaginaire fait toujours part de la réalité, l’imaginaire est la réalité*”.⁹⁵ Si como se ha dicho reiteradamente, la iglesia barroca pretende aparecer como el cielo en la tierra, es aquí donde esta impactante metáfora se hace más “real”. En este espacio sacral: el estado de ánimo contemplativo hay que verlo, lejos del rigorismo calvinista, como: “una fiesta de los sentidos y del espíritu sustraído al esfuerzo y a la presión modernas del trabajo”.⁹⁶

Precisamente la profundidad y variedad de este programa y los conocimientos teológicos y bíblicos que precisa su confección hacen pensar en los complejÍsimos programas emprendidos por Acisclo Palomino, por ejemplo, para las bóvedas de San Juan del Mercado y Nuestra Señora de los Desamparados, que el erudito artista gustaba detallar prolijamente en las memorias que acompañaban los proyectos.⁹⁷ Quizás le pueda ser atribuida aquí la concepción general del programa iconográfico, que su discípulo Vidal, excelente decorador, realizaría ayudado por colaboradores; no se

ría éste el único caso en que se produce la ayuda directa del maestro al discípulo.⁹⁸

La paternidad de esta decoración pictórica puede ser discutible, aunque pesa la autoridad del erudito dieciochesco Marcos Antonio Orellana, que en su *Biografía pictórica valentina* la atribuye a Dionisio Vidal (1670-1719), y hoy día existe sobre ello un gran consenso.⁹⁹ Nacido en Tortosa, fue discípulo del famoso fresquista, decorador, y pintor de cámara del rey, el cordobés Acisclo Antonio Palomino (1665-1726), bajo cuya orientación habría realizado Vidal poco después, a partir de 1692, la grandiosa empresa de cubrir con extensas decoraciones al fresco la totalidad de los muros y bóvedas de la parroquia gótica de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia.¹⁰⁰ Además de algunos lienzos y de otras pinturas murales en otras iglesias de Valencia y de Teruel, desaparecidas, se le atribuyen, junto a Josep Medina, las decoraciones al fresco de la Capilla de Nuestra Señora de La Cinta de la Catedral de Tortosa, y en la misma iglesia de Campanar por las similitudes del estilo, podrían ser suyas la concepción del programa decorativo de carácter mariano de la Capilla-Santuario de la Virgen de Campanar, y especialmente las delicadas y elegantÍsimas alegorías de las *Virtudes cardinales* que exornan las pechinas de la cúpula.¹⁰¹

En todo caso, los murales pintados por Vidal y su equipo en el Trasagrario de Campanar son posteriores a las pinturas de San Nicolás, probablemente corresponden a las postrimerías del siglo XVII, o en torno a 1700,¹⁰² y en ellos, antes que reflejar la unidad de concepción, propiamente barroca, de su maestro Palomino, prefiere utilizar un sistema compartimentado de arquitectura fingida de tradición manierista, que pudo aprender de las decoraciones murales de la capilla de la Casa Consistorial o del presbiterio de la iglesia del Convento de

⁹⁴ CONCILIO DE TRENTO, *Actas de la Sesión XXV, La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*, parágrafo 3º, 1563.

⁹⁵ PASTOUREAU, Michel, 2004, p. 20.

⁹⁶ FUMAROLI, Marc, 2010, p. 54.

⁹⁷ Véase la referente al tema desarrollado en la Basílica de los Desamparados en: APARICIO OLMOS, Emilio M., 1966, láms. 68-81, que reproducen el manuscrito de Palomino.

⁹⁸ Palomino pintó varios bocetos y preparó la obra de Vidal en San Nicolás: ORELLANA, Marcos Antonio, 1967, p. 350.

⁹⁹ “Es pintura suya a fresco y cosa superior el trasagrario de la iglesia del lugar de Campanar, y está todo bien simbolizado con alusiones al SantÍsimo Sacramento”: ORELLANA, Marcos Antonio, 1967, p. 351.

¹⁰⁰ APARICIO OLMOS, Emilio M., 1966, p. 137.

¹⁰¹ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, 2008, p. 42.

¹⁰² “Su trasagrario, a expensas de Jacinto Sanz en 1664”: ARNAU ROS, Rosa María; MIQUEL DESCALZO, Julio; SERRA ESTELLÉS, Xavier, 2002.

Santa Tecla. Palomino, en su afán unificador de la composición, no solo prescinde de aditamentos de arquitectura pintada sino que llega incluso a suprimir elementos arquitectónicos reales, como ocurrió con la proyección interior de la linterna de la cúpula de la Basílica de los Desamparados. De este modo pudo desarrollar libremente sus grandes composiciones de cielos abiertos, que abarcan unitariamente bóvedas inmensas, como en la famosa de San Juan del Mercado. Pero por su parte es evidente que la técnica de Dionisio Vidal se desarrolla con mayor facilidad en un espacio compartimentado y de arquitecturas fingidas que subdividan y enmarquen las distintas escenas. Así se lo había demostrado ya en su obra anterior en la parroquial de San Nicolás.

Este "manierismo" pictórico se refleja también con nitidez en los modelos decorativos usados para estas arquitecturas: frontones curvos de líneas carnosas, estípites, abundantes veneras, hermas, grutescos y cartelas, reforzado todo por la posición forzada y angustiosa de algunos de los personajes representados. Pero Vidal une a todo ello el empleo del ilusionismo óptico y un excepcional dominio de la perspectiva y el escorzo, muy natural en un discípulo de tan distinguido teórico en la materia como lo es Palomino.¹⁰³ Fácilmente se advierte esta influencia en los medallones regiamente enmarcados y adornados con filacterias que utiliza para las escenas, pintados en acusado trampantojo y proyectando sombras fingidas sobre la pared, así como en la luz, sentida como "forma simbólica".

En el Trasagrario de Campanar, exceptuando una ligera cornisa apenas moldurada y de escaso vuelo, los cuatro arcos fajones, y un vano de arista viva en el extremo del lado de la epístola, todas las demás abrumadoras decoraciones arquitectónicas son fingidas en trampantojo, y asombran como un estallido de colores, provocando una experiencia mágica. Así, los ricos frontones curvos, decorados con cabezas bronceínas de querubes y veneras, y flanqueados por aletones con jugosos ornatos vegetales avolutados, que decoran tanto esta ventana como las otras tres falsas: dos pintadas sobre los lunetos bajo la cúpula, y la tercera haciendo simetría al fondo del lado del Evangelio; fingidas todas como sus vidrieras emplomadas. El alto arquitrabe sobre la cornisa está adornado



Fig. 6. Moisés preside la recolección del maná.

con placas de mármoles y jaspes falsos, que alternando con engañosos y artísticos florones de yeso, se extienden también sobre los arcos fajones que segmentan las bóvedas.

En su friso muestra delicadas guirnaladas, alternativamente con uvas y espigas en cada tramo. Toda esta "arquitectura" parece sostenida complicados estípites de coloristas mármoles a modo de pilas-tras rematado cada uno por hermas-atlantes con cabezas de querubes de fingido mármol blanco. Dos grandes escenas abarcan en los extremos la totalidad de la bóveda, mientras que los demás paneles se extienden por los distintos paramentos delimitados por los estípites. Estas historias bíblicas se presentan en medallones ovales con fastuosas enmarcaciones mixtilíneas, decorados por complejos diseños, con veneras, hermas y guirnaladas florales, que recuerdan el trabajo del guadamecí vistosamente coloreado y las ilustraciones de muchos libros de la época. Todo ello está representado en vistosos trampantojos que fingen proyectar sus sombras sobre las paredes, al igual que los lazos con filacterias que los adornan, con sus inscripciones latinas en letras doradas que comentan los asuntos, al estilo divulgado por la literatura de jeroglíficos, empresas o emblemas tan característica de la época. Una mentalidad muy extendida en la que la invención, fundada sobre las palabras, intenta crear significaciones ulteriores en su relación con las imágenes, constituyendo lo que Giovanni Pozzi denomina auténtica *poesía figurata*.¹⁰⁴

¹⁰³ No en vano Palomino es el autor de un célebre tratado de pintura, con especial insistencia en el dibujo, la perspectiva y el escorzo; en el que se manifiesta perfectamente al tanto de los secretos de su profesión. *Museo Pictórico o Escala Óptica*, Buenos Aires, 1944.

¹⁰⁴ POZZI, Giovanni, 1981, pp. 205-275.

De toda esta decoración lo más destacable es la perfección del dibujo y de los acabados, que produce una fuerte impresión de volumen y peso, aun en tan reducido recinto y a tan corta distancia; lo que da fe de la maestría de Vidal en cuanto a decorador. No se puede decir lo mismo de la calidad artística de las diferentes escenas bíblicas que componen el programa, donde se aprecian altibajos. El discurso de las imágenes se centra, fundamentalmente, en resaltar dos aspectos en relación con el Misterio eucarístico como Alimento de Vida y Abundancia de la Gracia: *VERE CIBUS* en la parte de la Epístola y *VERE POTUS* en la del Evangelio, reservando la zona central para la exaltación y glorificación de la Eucaristía en su faceta triunfal y de devoción a la especie sacramental consagrada.

Para este propósito el programa recurre ampliamente a símbolos. Por otro lado el símbolo es siempre ambiguo, polivalente, evocador, proteico, y desde la perspectiva simbólica sugerir es a menudo más importante que decir. De ahí el interés por comprender el valor semiótico de las imágenes empleadas y por tanto interpretarlas en su medio histórico a partir de su contenido intelectual. Importa conocer la escena, historia o figura que se presenta ante los ojos, entender el significado de aquello que puede sugerir o aludir, y estudiarlo a través de las relaciones que se establezcan entre ella y las demás y entre sus significados últimos. Para describirlas y explicarlas, y para comprender figuraciones que no podrían descifrarse de otra manera, cabe recurrir a los textos de las Escrituras, la liturgia, los sermones, y los tratados de los teólogos.

El símbolo constituye un mundo de creencias, imágenes, sistemas y comportamientos simbólicos, y es en sí mismo todo un modo diverso de pensamiento y de sensibilidad, como intuye san Agustín, padre de toda la simbólica cristiana medieval, que fue extraída tanto de la Biblia como de la cultura grecorromana.

construit presque toujours autour d'une relation de type analogique, c'est-à-dire appuyé sur la ressemblance entre deux mots, deux notions, deux objets, ou bien sur la correspondance entre une chose et une idée, s'efforce d'établir un lien entre quelque chose d'apparent et quelque chose de caché; et principalement, entre ce qui est présent dans le monde d'ici-bas et ce qui a sa place parmi les vérités éter-

nelles de au-delà. Un mot, une forme, une couleur, une matière, un nombre, un geste, un animal un végétal et même une personne peuvent ainsi être revêtus d'une onction symbolique et par là même évoquer, représenter ou signifier autre chose que ce qu'ils prétendent montrer (...). La exégèse consiste à cerner cette relation entre le matériel et l'immatériel et à l'analyser pour retrouver la vérité cachée des êtres des choses.¹⁰⁵

Tomando como indicación topográfica para cada lado, Epístola y Evangelio, utilizo la referencia del desaparecido altarcillo del manifestador. Para mayor comodidad en la descripción, análisis y estudio de este programa, he subdividido las escenas de acuerdo con la numeración a que remiten los diseños que se adjuntan.

1. Ornamentación del trasaltar

A espaldas del manifestador eucarístico y enmarcando las puertas y el pequeño altarcillo a sus pies, hoy desaparecidos, a su alrededor, se extendía una suntuosa decoración mediante resplandores y ráfagas de luz, entre nubes pobladas de angelitos, y grupos de cabezas de querubines, parcialmente destruida por el saliente del nicho principal del nuevo retablo de estilo barroco que se instaló en el presbiterio de la parroquia tras la devastación producida por los saqueos durante la Guerra civil (1936-1939). De lo que subsiste destacan los restos de falsa ventana en el luneto superior sobre la cornisa, y flanqueando el arco del manifestador, sobre pedestales borrominescos de jaspe fingido, las magníficas figuras de dos niños desnudos en pie, de postura muy airosa, que sostienen una gavilla de espigas el recayente a la parte derecha del manifestador y un grueso racimo de uvas el figurado al otro lado; referencia reiterada a las especies eucarísticas. Sobre ambos revolotean dos deliciosos grupos de cabecitas de querubines.

2. Exaltación de la Sagrada Forma

Por encima del trasaltar, en el centro de la bóveda una triunfal representación eucarística, de composición abigarrada y ligera al tiempo, cubre la cúpula con un rompimiento de cielo de colores muy claros y alegres. En el ápice, una Hostia de gran tamaño irradia resplandores en medio de un círculo de cabecitas desdibujadas por la intensa luminosidad, que deberían figurar *Tronos*.¹⁰⁶ A su

¹⁰⁵ PASTOUREAU, Michel, 2004, p. 19.

¹⁰⁶ Según el tratado de las jerarquías angélicas, *De coelesti hyerarquia*, redactado en el siglo V, y atribuido al Pseudo Dionisio Areopagita, los *tronos* u *ophanim*, encargados de sostener el trono de Dios, son para la angelología cristiana el tercero de los coros celestiales de la más alta categoría de ángeles junto con los serafines y querubines.

alrededor baila un grupo de angelitos que forman un corro, sosteniendo gavillas de espigas de trigo y racimos de uvas; usual y reiterada alusión a las especies sacramentales. Otros angelitos, de excelentes proporciones anatómicas y acusados escorzos, juegan sobre la falsa cornisa flanqueando jarros de flores y varias cabezas de querubenes, distribuidos entre las nubes, terminan de poblar la escena, que en conjunto, y con las cuatro imágenes restantes pintadas en las pechinas, que representan a los vivientes (*Tetramorfos*), resultaría una transmutación moderna del Pantocrátor románico, en la que la *Maiestas Christi* es sustituida por su símbolo eucarístico. Lo más destacable de esta pintura es la calidad del escorzo del grupo de ángeles que forman el corro y juegan en la cornisa, y que podemos contemplar en la forzada perspectiva de *sotto in su*.

3. San Juan Evangelista

Un águila de grandes proporciones, constreñida en un espacio angustioso que la enmarca, que con el pico entreabierto se prepara para emprender el vuelo. Es la tradicional representación del apóstol y evangelista Juan Zebedeo. Asimilado como sus colegas a los vivientes de la visión contenida en la *Profecía de Ezequiel* (Ez 1, 5-14). En la parte inferior, en una cartela muy decorada y pintada en grisalla, con grandes letras capitales doradas, se lee: "Colligite *Jn Cap. 6*": "*Ut autem impleti sunt, dixit discipulis suis: Colligite quæ superaverunt fragmenta, ne pereant; Collegerunt ergo, et impleverunt duodecim cophinos fragmentorum ex quinque panibus hordeaceis, quæ superfuerunt his qui manducaverant*" (Jn 6-12-13). En el capítulo sexto del *Evangelio de Juan* se narra la multiplicación de los panes y los peces para saciar a la multitud, que se ordena a los discípulos recoger los restos, el anuncio del misterio eucarístico y se hace referencia a la dificultad de creer en las palabras de Jesús, a pesar de los signos y prodigios.

4. San Marcos Evangelista

Es un atrayente león alado de sorprendente fisonomía casi humana y espléndida melena, que mira intensamente al espectador en actitud interrogativa, y ruge, oprimido también por la angostura de su espacio, clavando su fuerte garra sobre otra cartela similar, con la inscripción: "Sumite *Mc. Cap. 14*": "*Et manducantibus illis, accepit Jesus*

panem: et benedicens fregit, et dedit eis, et ait: Sumite, hoc est corpus meum; Et accepto calice, gratias agens dedit eis: et biberunt ex illo omnes" (Mc 14, 22-23). Este capítulo del *Evangelio de Marcos* narra la Institución de la Eucaristía, y cómo los apóstoles comen del pan y beben del cáliz.

5. San Lucas Evangelista

Está representado como es natural por el toro alado de poderosa cornamenta, que también ofrece un atractivo y no menos desasosegante rostro en el que se funden el animal y el ser humano. Agobiado por la estrechez del espacio, eleva su bramido al cielo y parece colgar una de sus patas sobre otra cartela parecida, encerrada en su gruesa venera: "dividite *Lucc. Cap. 22*": "*Et accepto calice gratias egit, et dixit: Accipite, et dividite inter vos*" (Lc 22, 17).

6. San Mateo Evangelista

Representa al evangelista una joven figura humana alada de gran belleza que apenas encuentra sitio para sentarse sobre su ornamentada cartela. Muestra el rostro extasiado, que mira hacia la refulgente Hostia celestial a la que señala con su diestra, y parece que de un momento a otro vaya a precipitarse sobre el espectador. Entre sus piernas colgantes aparece la leyenda: "comedite *Mth. Cap. 26*": "*Cœnantibus autem eis, accepit Jesus panem, et benedixit, ac fregit, deditque discipulis suis, et ait: Accipite, et comedite: hoc est corpus meum*" (Mt 26, 26).

Obviamente estas representaciones son referencias a los Evangelios, *Libro de la Vida*, y específicamente por las inscripciones elegidas referencias a su testimonio sobre el misterio eucarístico, el *Pan de Vida*, que ocupa el lugar central de la bóveda. Son alusiones a los evangelistas, testigos bíblicos y apoyaturas dogmáticas del mismo, según las definiciones de Trento. Constituyen también exhortaciones evangélicas a comprender, meditar con fe en el Misterio eucarístico, a recibir el sacramento, con clara conciencia de su valor (*colligite*), según la exigencia expresada por san Pablo (I Cor 11, 27-29); a compartirlo, dividiéndolo (*dividite*) entre los hermanos; y comer (*sumite*), y también (*comedite*)¹⁰⁷ el pan para obtener vida eterna de acuerdo con la invitación eucarística compuesta bajo inspiración de Juan de Ribera para las procesiones eucarísticas de su Colegio del Corpus Christi, fun-

¹⁰⁷ Como se puede ver se excluye el *BIBITE* del versículo siguiente: "*et accipiens calicem gratias agit et dedit illis dicens bibite ex hoc omnes*" (Mt. 26, 27). En esta época estaba absolutamente prohibida la comunión del cáliz por parte de los fieles, aunque aquí esta salvedad era innecesaria por ser el trasagrario, como sabemos, un lugar exclusivamente reservado a los clérigos.

dado pocos años antes: "Pues comamos y bebamos de este Augusto Sacramento y la vida encontraremos...". Constituyen también, al mismo tiempo, referencia bíblica y defensa teológica de la misa católica, de su valor sacrificial, y el del sacerdocio ministerial, frente al rechazo y negación de los reformados protestantes.

7. Glorificación de Santo Tomás de Aquino

En el medallón, situado en posición central frente al manifestador del retablo y decorado con un marco marmóreo con aplicaciones de hermas bronceas y guirnalda de flores,¹⁰⁸ aparece la figura extática del dominico Tomás de Aquino,¹⁰⁹ que lleva en su pecho collar con el símbolo irradiante de su carácter de "Doctor angélico".

Es una figura clave de la orden dominicana y se le ha calificado de Quinto doctor de la Iglesia; también se ha dicho que "nuestro angélico Doctor es llamado por la Iglesia: *Totius Ecclesie Sol* y como tal es luz resplandeciente del mundo *Lux Mundi*". Y aún se añadía sobre su prestigio que si el mundo está dividido en cuatro partes "hemos de hallar al Sol de Aquino con brillantes luces de sabiduría y virtud en todas ellas".¹¹⁰

Arrodillado sobre una nube sostenida por angelitos, venera al Santísimo Sacramento, y levanta su mirada arrobada hacia el triunfo eucarístico de la cúpula, mientras concibe el himno *Pange Lingua*, que se entona invariablemente en todas las celebraciones litúrgicas cuando se manifiesta ostensiblemente la Eucaristía. Este célebre himno eucarístico, que le era atribuido por entonces, forma parte del oficio y misa propios de la solemnidad de Corpus Christi, cuya composición le fue encargada por el papa Urbano IV. Levantando su diestra, Tomás enarbolaba la pluma con la que escribía y de la que emana uno de los versos del himno: "VENEREMUR CERNUI", inscrito en letras capitales doradas. Desde lo alto descienden como refrendo las palabras de Cristo: "BENE SCRIPSISTI", recogidas también con capitales doradas en una cartela oval sobre la enmarcación de la escena. Una antigua tradición relata que un crucifijo, que aún hoy se ve

nera en *Santa María sopra Minerva*, la iglesia matriz romana de los frailes predicadores, le habló para aprobar su labor durante uno de sus raptos extáticos: "Bene scripsisti de me Thoma; quam ergo mercedem accipias?"; a lo que el santo fraile contestó: "Non aliam, nisi te Domine". A ambos lados de esta composición, flanqueándola, se situaron otros dos medallones de menor tamaño con escenas bíblicas que abundan en la teología sacramental eucarística.

8. Sansón encuentra el panal en la boca del león

Dentro de un marco profusamente decorado al estilo del anterior, la escena en grisalla de tonos azulados representa el momento en que Sansón, juez de Israel, encuentra que unas abejas han formado un panal en la boca del león al que había dado muerte. En un sucinto paisaje, la figura del héroe, tocado con un turbante, se precipita sobre un león reclinado en primer término. La cartela correspondiente a este asunto señala: "DE FORTI DULCEDO". La leyenda de la inscripción hace alusión al enigma propuesto por Sansón a sus treinta compañeros después de encontrar un panal en la boca del león que había matado anteriormente: "Del que come salió manjar y del fuerte salió dulzura"; un pasaje que nos relata el *Libro de los Jueces*: "Dixitque eis: De comedente exivit cibus, et de forti egressa est dulcedo. Ne potuerunt per tres dies propositionem solvere" (Jue 14, 14). Podemos entender el texto como una clara referencia al *manjar eucarístico* al que se alude en esta parte del trasagrario, pues según la interpretación de san Agustín el enigma profetiza la muerte y resurrección de Cristo, y cómo de la muerte que todo consume salió victorioso quién había afirmado ser el pan vivo que baja del cielo: "Nam quaestio ipsa quae continet, De edente exivit cibus, et de forti est egressa dulcedo, quid aluid significat quam Christus a mortuis resurgentem. De edente utique, id est, de morte quae cuncta devorat atque consumit, exivit cibus ille qui dixit: Ego sum panis vivus, qui de coelo descendi" (Jn 6, 41).¹¹¹ Del mismo modo, el autor del programa iconográfico, quizá Antonio Acisclo Palomino,

¹⁰⁸ RÉAU, Louis, vol. III, p. 1278.

¹⁰⁹ Tomás de Aquino (1224-1274), filósofo, teólogo y místico, es autor de obras de importancia capital que han determinado la teología y el pensamiento católicos durante siglos, como: *Summa Theologiae*, *Scriptum super Sententias* y la apologetica *Summa contra gentiles*, fue canonizado en 1323, y nombrado Doctor de la Iglesia en 1567.

¹¹⁰ Fray Francisco de Mallorca, *El Sol de la Iglesia S. Thomas de Aquino, cuyas luces brillan en las cuatro artes del mundo*, 1697. Citado por: SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, 1985, p. 229.

¹¹¹ MIGNÉ, J-P., *Patrologiae Cursus Completus: Series Latina: sive Bibliotheca Universalis, Integra, Uniformis, Commoda, Oeconomica, Omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque Ecclesiasticorum Qui Ab Aevo Apostolico Ad Usque Innocentii III Tempora Floruerunt*, Volumen 39: Sancti Aurelii Augustini Vº, pars altera, Sermones, Paris, 1841, p. 1640.

tuvo en la mente el desarrollo de esta idea en la doctrina del santo arzobispo de Valencia Tomás de Villanueva.¹¹²

9. El refrigerio de Elías

En un medallón similar al anterior, y también en grisalla azulada, se proyectó representar al profeta tesbita Elías, cuando huyendo de la persecución de la reina Jezabel, para salvar su vida, se internó en el desierto hasta que agotado deseó morir, y acostándose quedó dormido. Un ángel le despertó y vio a su cabecera una torta de pan y una vasija con agua con las que recuperar el aliento y la vida para proseguir su tarea. El ángel le invitó a comer y robustecido por el alimento caminó 40 días y noches hasta Horeb el monte de Dios: "*qui cum surrexisset comedit et bibit et ambulavit in fortitudine cibi illius quadraginta diebus et quadraginta noctibus usque ad montem Dei Horeb*" (I Re 19, 3-8). La cartela indica: "*NUTRIT ET ROBORAT*", palabras referidas a la historia de Elías y concretamente al episodio comentado, donde la exegesis tradicional encuentra una clara prefiguración de la eucaristía como verdadera comida y verdadera bebida.¹¹³ Sin embargo, la pintura de estas dos escenas quedó en el mero esbozo, y parece que no llegó a ser terminada a causa de problemas entre el pintor y el clero parroquial, quizás debido a las manías de su extraño carácter que refiere Orellana.¹¹⁴ Lo que subsiste en esta escena, apenas abocetada, es el sicomoro bajo el que se reclina Elías, la parte inferior de sus ropajes de amplios pliegues, y las alas de la figura angélica.

10a. Moisés preside la recolección del maná celeste

Este asunto, verdadera escena "pre-eucarística", está pintado sobre el medio cañón de la bóveda, a la parte de la Epístola, por encima del arquitrabe, formando dos escenas complementarias que se enfrentan un lado sin solución de continuidad al mezclar sus celajes para indicar una íntima correspondencia. Se refiere a los hechos narrados en el decimosexto capítulo del *Libro del Éxodo*,¹¹⁵ donde se refiere el admirable milagro por medio del cual, a instancias de Moisés, alimentará Dios a su pueblo escogido. En la parte derecha de la escena, Moisés, legislador y taumaturgo, mediador entre Dios y el pueblo, señala enfáticamente al cielo. Aparece con sus atributos tradicionales y mostrando anacrónicamente dos rayos de luz que irradian de su poderosa testa, como las protuberancias que derivan de la incorrecta traducción de San Jerónimo de la versión latina: la Vulgata, versión latina oficial de la Iglesia Católica desde el Concilio de Trento: "*videbant faciem Moysi esse cornutam*". En efecto los rayos luminosos que irradian de su frente según la historia bíblica que se narra en el *Libro del Éxodo* "no se harían patentes hasta después de su encuentro con Dios en lo alto del Sinaí, al recibir las tablas de la ley y como memoria de aquel acontecimiento".¹¹⁶ Está acompañado de un implorante Aarón y preside un grupo de israelitas, unos manifestando expresivamente su sorpresa y otros que se apresuran a recoger el maná celeste en grandes ollas de bronce dorado. En el lado derecho una mujer, que por-

¹¹² "*De qua extat figura Sanson, qui posuit problema hoc, scil. De comedente exivit cibus, & de forti egressa est dulcedo, volens ut solveretur problema. Et quippe dubia videtur esse propositio: nam quomodo de comedente exivit cibus? Videtur enim, quod cibus in comedentem traicitur, & non exit. Etiam quomodo de forti egreditur dulcedo? Nam austeritas in fortibus praecipue repetitur. Sed si bene aspicias, tunc de comedente exivit cibus, quando Christus surgens a coena, ponens vestimenta sua, instituit in cibum suum corpus. Tunc de forti egressa est dulcedo quando leo de Tribu Juda e morte surgens, luctum passionis in dulcedinem mutavit resurrectionis*": FR. EMMANUELIS VIDAL, *Sancti Thomae a Villanova Archiepiscopi valentini Opera omnia quotquot hactenus invenire potuerunt quique tomis distributa*, tomo V, *Universitatis Salmanticae, MDCCCLXIV. Pro uno martyre concio VII*, p. 187.

¹¹³ "*Maluit enim Dominus corporis et sanguinis sui sacramenta fidelium ore percipi et in pastum eorum redigi, ut per visibile opus invisibilis ostenderetur effectus. Sic enim cibus materialis forinsecus nutrit corpus et vegetat, ita etiam verbum Dei intus animam nutrit et roborat*", RABANO MAURO, *De Clericorum Institutione*, 1.1. c. 31.

¹¹⁴ "Dicho Profesor después de padecer habitualmente una profunda hypocondría, por la cual se hacía como insufrible de sus mismos discípulos, falleció en esta ciudad en...", ORELLANA, Marcos Antonio, 1967, p. 351.

¹¹⁵ "*Cumque operuisset superficiem deserti, apparuit minutum et squamatum in similitudinem pruinae super terram. Quod cum vidissent filii Israel, dixerunt ad invicem: 'Manhu?' (quod significat: 'Quid est hoc?'). Ignorabant enim quid esset. Quibus ait Moyses: 'Iste est panis, quem dedit Dominus vobis ad vescendum. Hic est sermo, quem praecepit Dominus: 'Colligat ex eo unusquisque quantum sufficiat ad vescendum; gomor per singula capita iuxta numerum animarum vestrarum, quae habitant in tabernaculo, sic tolletis'. Feceruntque ita filii Israel; et collegerunt alius plus, alius minus. Et mensi sunt ad mensuram gomor; nec qui plus collegerat, habuit amplius, nec qui minus paraverat, repperit minus, sed singuli, iuxta id quod edere poterant, congregaverunt Dixitque Moyses ad eos: 'Nullus relinquat ex eo in mane' Qui non audierunt eum, sed dimiserunt quidam ex eis usque mane, et scatere coepit vermibus atque computruit; et iratus est contra eos Moyses. Colligebant autem mane singuli, quantum sufficere poterat ad vescendum; cumque incaluisset sol, liquefiebat" (Ex 16, 13-21).*

¹¹⁶ BENITO GOERLICH, Daniel, 2006, p. 86.

ta una olla sobre su cabeza, se inclina a ofrecer un cuenco para alimentar a un niño. Al fondo, un paisaje de abruptas montañas y pintorescos valles acoge un conjunto de tiendas y pabellones; los "tabernáculos del Desierto" en el largo camino hasta la Tierra de Promisión. Una cartela ligeramente decorada explica la razón de la escena haciendo referencia a las palabras de Cristo cuando compara el maná, alimento que no impide la muerte, con el pan eucarístico, su cuerpo: "VERE CIBUS": "caro enim mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus" (Jn 6, 55).

10b. El Pueblo de Israel recoge el maná

La escena situada enfrente muestra a hombres y mujeres israelitas en diversas posturas, que se afanan también de varios modos en recoger el maná: El maná, que algunos naturalistas identifican con los pequeños granos dulzones secretados por los insectos que en primavera se encuentran en gran cantidad sobre los arbustos de tamarisco, tan abundantes en la península de Sinaí, es comparado prácticamente por el Éxodo con perlas de escarcha y suele representarse como una lluvia de hostias que Dios hace caer del cielo para alimentar a su pueblo. Por ello este milagro ha sido interpretado como una prefiguración de la institución eucarística. "Lo recogían cada día de la semana, 'un ómer o gomer por cabeza' menos el sábado, por lo que el viernes debían acopiar ración doble y así respetar el descanso consagrado al Señor (*Sabbat*)".¹¹⁷ Algunos adoptan gestos declamatorios, muy al gusto del manierismo romano. En la parte inferior, al centro, una mujer agachada colecta con avaricia el maná en una enorme olla panzuda de bronce dorado. A su lado una mujer extiende el halda bajo la lluvia celeste donde se abalanzan comer un joven y un niño. Detrás, un hombre exultante eleva la olla al cielo en acción de gracias. Al fondo, entre un pino, una palmera y otros árboles, se encuentran instalados los tabernáculos. La inscripción nos explica: "FRUMENTUM ELECTORUM". La cita está tomada de un versículo de la misteriosa profecía de Zacarías: "Quid enim bonum ejus est, et quid puchrum ejus, ni frumentum electorum, et vinum germinans virgines" (Zac 9, 17), que se completará en la escena

siguiente. Además, de acuerdo con la significación general de esta parte del trasagrario, *Comida de Vida*, en otro lugar próximo que indicaremos otra filacteria advierte: "UT VITAM HABEANT".

11a. Moisés asiste a la llegada de los exploradores de Canaán

Moisés, rodeado de personajes a la puerta de su tienda, preside la llegada de los exploradores que había enviado a reconocer la tierra de Canaán, que se narra por extenso en el décimo tercer capítulo del *Libro de los Números*. Dos de ellos, Josué y Caleb según el texto del libro vuelven tras su investigación portando un gran racimo de uvas pendiente de una vara: "reversique exploratores terrae post quadraginta dies omni regione, venerunt ad Mosen et Aaron et ad omnem coetum filiorum Israhel in desertum Pharan quod est in Cades locutique eis et omni multitudini ostenderunt fructus, et narraverunt dicentes venimus in terram ad quam misisti nos quae re vera fluit lacte et melle ut ex his fructibus cognosci potest" (Nm 13, 26-28). Moisés, una vez más acompañado de un sorprendido Aarón, acoge a los exploradores ante las tiendas del campamento. La cartela indica: "VERE POTUS", en referencia a las palabras de Jesucristo citadas en la escena anterior: "caro enim mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus" (Jn 6, 55). La bebida es representada por el grueso racimo de uvas que transportan los exploradores.

11b. Caleb arenga a los Israelitas

Mientras los israelitas murmuran y discuten delante de los espléndidos pabellones adornados de borlas y lambrequines de su campamento, Caleb, en la posición clásica para representar al general arengando a las tropas, se dirige al pueblo, desanimado por los informes de los exploradores de Canaán, para infundirle coraje: "Inter hæc Caleb compescens murmur populi, qui oriebatur contra Moysen, ait: Ascendamus, et possideamus terram, quoniam poterimus obtinere eam" (Nm 13, 30-31). La inscripción explica: "GERMINANS VIRGINES",¹¹⁸ es decir: *engendra vírgenes* expresión tomada de un versículo de la misteriosa, desafiante y provocado-

¹¹⁷ BENITO GOERLICH, Daniel, 2006, pp. 86-87.

¹¹⁸ La afirmación de Zacarías a que se refiere la inscripción "Vinum germinans virgines", y está tomada de la obra del continuador de la *Historia Eusebii*, el presbítero italiano Rufino de Aquilea (340-410) en su: *Historia Ecclesiastica a Rufino translata et continuata* (395), 11-9. El *Vinum* representado por la anterior *Vere Potus* es la Sangre de Cristo, en cuya embriaguez se engendra la virtud de la virginidad como respuesta total a la entrega total de Cristo por medio del don eucarístico. Estas palabras, así como *Vere Cibus frumentum electorum*, fueron tomadas por Santo Tomás de Aquino para la composición del oficio propio de la festividad del Corpus Christi.

ra profecía de Zacarías: *"Quid enim bonum ejus est, et quid puchrum ejus, ni frumentum electorum, et vinum germinans virgines"* (Zac 9, 17). Esta *virginidad* se refiere también a la virtud y al coraje.

12. Las Bodas de Caná

En el muro lateral del lado del Evangelio, en una recortada tarja, decorada con hermas bronceíneas y riquísimas y complicadas labores, se representa a todo color este pasaje evangélico (Jn 2, 1-11), en una escena de gran riqueza y complejidad, al gusto veneciano. En torno a la mesa, suntuosamente servida, se agrupan los invitados. A la derecha destaca la figura de Jesucristo, majestuosamente sentado, junto al dosel que ocupan los novios. A petición de su madre, consiente en realizar el primero de sus milagros transformando agua en vino para evitar la vergüenza de los novios. Enfrente está la madre, sentada al otro lado de la mesa y ataviada con sus colores emblemáticos; hace gesto de que se cumplan las indicaciones de su hijo. Delante se amontonan las altas tinajas de barro, las hidrias evangélicas que los sirvientes se afanan en llenar. En el extremo derecho de la composición aparecen el maestra y dos criados delante de un aparador con vajilla. El fondo está compuesto por una grandiosa arquitectura renacentista, en forma de arco triunfal, que deja entrever el paisaje. Esta escena se encuentra en mal estado, a causa del descuido y de humedades, y de una lamentable e indigna restauración a la que fue sometida en 2008.¹¹⁹ De todos modos, y como casi todas las demás escenas, la pintura es de inferior calidad, a las arquitecturas fingidas, lo propiamente decorativo y a los magníficos escorzos de la bóveda baída, indicando quizás la mano de discípulos o colaboradores. También se puede inferir a partir de esta escena cómo fue organizada la concepción de la pintura, realizándose primero la enmarcación decorativa, y después las escenas tomadas de estampas o grabados.

La filacteria que acompaña el asunto indica: *"PRIMUM SIGNORUM"*, es decir, el primero de los signos, tal como el *Evangelio de Juan* lo relata: *"Hoc fecit primun signorum Jesus in Cana Galilea; et manifestavit gloriam suam, et crediderunt in eum discipuli ejus"* (Jn 2, 11). Se encuentra justo debajo de las escenas relativas a la llegada de los exploradores de Canaán, donde el enorme racimo de uvas hacía alusión al "vino que engendra virge-



Fig. 7. Las Bodas de Caná.

nes", referencia pues una vez más al vino, una de las especies eucarísticas. Emplazando en este lugar ambas escenas, una debajo de la otra, y por tanto, según el tradicional sistema de las prefiguraciones tipológicas de la exégesis teológica, que permite, desde los orígenes del arte cristiano, reinterpretar desde la perspectiva evangélica muchos pasajes del Antiguo Testamento, al considerarlos predicciones proféticas de la historia principal, el programa eucarístico del trasagrario manifiesta visualmente la continuidad del plan divino en la historia de la salvación. Esta es una elección simbólica que ha dejado también una impronta indeleble en la liturgia, los ritos, y la forma de las plegarias de la Iglesia.¹²⁰

13. Multiplicación de los Panes y los Peces

En la pared opuesta, y con una disposición similar, se encuentra la representación de este pasaje evangélico del milagro inmediatamente anterior

¹¹⁹ CATALÀ MARTÍNEZ, Javier, *Memoria valorada para la restauración de las pinturas murales del trasagrario de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar, obra de Dionís Vidal, s. XVIII, Valencia, Català Restauradors, S.L. 2009.*

¹²⁰ GRABAR, André, 1985, p. 9.

a la declaración del *Misterio eucarístico*. Jesús, en lo alto de una colina, rodeado por Pedro y sus apóstoles, toma los panes del cestillo que le tiende el niño y los bendice. A su alrededor, circundando la colina y sentados en diversas posturas, varias figuras representan aquella multitud de cinco mil personas, unos reposan y otros se asombran ante el prodigio y señalan hacia al montículo. Según el *Evangelio de Juan*, que narra la historia en su capítulo sexto,¹²¹ Felipe había comentado: "¿Dónde compraremos pan para que éstos tengan qué comer?, entonces Andrés se adelanta y le dice: "Aquí hay un muchachito que tiene cinco panes y dos peces. Pero ¿qué es esto para tanta gente? Jesús manda que todos se sienten, toma los panes, los bendice y ordena repartirlos. El relato termina diciendo que todos comieron hasta hartarse y aún se recogieron doce cestos de sobras: "*Dixerunt ergo ei: Quod ergo tu facis signum ut videamus, et credamus tibi? Quid operaris? I dixit autem eis Jesus: Ego sum pannis vitae; qui venit ad me, non esuriet, et qui credit in me, non sitiet umquam*" (Jn 6, 30 y 35). Una filacteria sobre la escena indica: "*MIRACULORUM MAXIMUM*".¹²² Como la declaración del Misterio Eucarístico tuvo lugar a continuación de este suceso, el texto quiere recordar, lo que el mismo Jesús había dicho: que sus portentos eran la confirmación de la divinidad de sus palabras. No en vano según Juan los participantes de este milagro exclamaron: "*hic est vere Propheta, qui venturus est in mundum*" (Jn 6, 14).

Finaliza este elaborado programa iconográfico con la representación de la Redención y la Resurrección de Jesucristo, pero en lugar de figurar como podría esperarse la escena del Calvario y una imagen convencional del Resucitado, se recurre aquí a símbolos, porque del mismo modo que la palabra confiere el ser, se puede acceder a la verdad ontológica de una idea, una noción, un concepto a través del símbolo, y quizás con mayor propiedad e inteligencia empática: "*Le symbole est toujours plus fort et plus vrai que la personne ou la chose réelle qu'il a pour représenter parce que la vérité se situe toujours hors de la réalité, à*

un niveau qui lui est supérieur. Le vrai n'est pas le réel".¹²³ Redención que está directamente vinculada a la noción de Sacrificio y en este caso evidentemente es una refutación, con la contundencia sensorial y del poder milagroso de las imágenes,¹²⁴ de la negación protestante del valor sacrificial de la misa católica como renovación mística del sacrificio personal de Cristo. El símbolo de la Resurrección de Cristo vuelve a evocar la consideración del sacramento eucarístico como Pan de Vida, vinculado a la promesa de resurrección de los fieles que de él se alimentan, tal como afirma el propio Jesucristo en el *Evangelio de Juan*: "*Si quis manducaverit ex hoc pane, vivet in aeternum; el panis, quem ego dabo, caro mea est pro undi vita*" (Jn 6, 51).

Puede chocar a las jóvenes generaciones, a causa de su escasa formación clásica, que para la expresión simbólica de misterios tan fundamentales del cristianismo, y referidos además a la persona misma de Cristo, se haya escogido a dos animales, aunque hay que señalar que no resultan novedosos en absoluto en este contexto. De hecho su aceptación como símbolos del Cristo es usual, y era de fácil lectura para el hombre de la época. Esas metáforas visuales, sensoriales y emocionales permitían también acceder a la vida espiritual. Pero es que hay que tener en cuenta que aunque el animal ha sido considerado una criatura inferior, existió siempre un sentimiento aunque difuso de un cierto parentesco de la existencia, de lazos entre todos los vivientes. Relaciones que aparecen aquí y allá, tanto en el pensamiento aristotélico (*De anima*) como también en el paulino. Por su parte la mayoría de los Padres de la Iglesia admiten de alguna manera este carácter, y la posibilidad de expresión simbólica que permiten por su mediación a partir de las cualidades más características que les son atribuidas. Así lo demuestra la difusión del *Physiologus* griego, compilado en Alejandría en el siglo II: "*La exégèse consiste à cerner cette relation entre le matériel et l'immatériel et à l'analyser pour retrouver la vérité cachée des êtres des choses*".¹²⁵

¹²¹ Jn 6, 1-15. El pasaje es recogido también por los evangelios sinópticos: Mt 14, 13-22 y 15, 32-39; Mc 6, 30-44; y Lc 10, 10-17.

¹²² "*Unde ut arctius huius caritatis immensitas fidelium cordibus infingeretur, in ultima coena, quando Pascha cum discipulis celebrato transiturus erat de hoc mundo ad Patrem, hoc Sacramentum instituit, tamquam passionis suae memoriale perenne, figurarum veterum implevitum, miraculorum ab ipso factorum maximum: et de sua contristati absentia solatium singulare reliquit*". *Sollemnitas SS.mi. Corporis et Sanguinis Christi, ad Officium Lectionum, Lectio 6.*

¹²³ PASTOUREAU, Michel, 2004, p. 24.

¹²⁴ "La pintura posee un poder verdaderamente divino, es un gran don para los hombres, pues representa a los dioses que adoramos y ha contribuido considerablemente a la piedad que nos une a ellos y a llenar nuestros espíritus con sólidas creencias religiosas": FREEDBERG, David, 1992, p. 64.

¹²⁵ PASTOUREAU, Michel, 2004, p. 19.

Esta sensibilidad cristiana, heredada del episodio del Arca de Noé, se expresa de un modo abierto en Francisco de Asís, inspirado quizá por algunos versículos de las cartas de san Pablo, como se revela en un pasaje de la *Epístola a los Romanos*: “*Nam expectatio creaturae revelationem filiorum Dei expectat, vanitati enim creatura subiecta est, non volens sed propter eum, qui subiecit, in spem, quia et ipsa creatura liberatibur a servitute corruptionis i libertatem gloria filiorum Dei*” (Ro 8, 19-21). Además de sus *prefiguraciones* en héroes bíblicos, como David, Moisés, Elías, Sansón, etc., para representar a Jesucristo han sido utilizados sin reticencias muchos animales, por ejemplo el Ciervo, ligado a las leyendas de san Eustaquio y san Huberto, refiriéndolo a la Pasión de Cristo, porque es un animal de sacrificio, mientras que las diez puntas de sus cuernas representan los diez mandamientos de la ley que Dios otorga a sus fieles para defenderse de sus enemigos.

En ese mismo sentido resulta muy llamativa, aunque infrecuente, la representación de Cristo como Serpiente salvadora. El evangelista Juan había interpretado la serpiente, levantada por Moisés sobre su vara y destruida por orden de Ezequías para evitar idolatrías, como prefiguración de Cristo crucificado, elevado para que “todo hombre que cree en Él no perezca y alcance la vida eterna” (Jn 3, 14-15). Pero a pesar de su aval evangélico este imponente símbolo de salvación fue normalmente evitado, quizá por miedo a la secta gnóstica cristiana de los ofitas, que buscando un soporte bíblico para el uso de imágenes sagradas, y siguiendo a Filón de Alejandría, había visto en el episodio de la Serpiente de bronce puesta en alto sobre un soporte o pedestal (Nm 21, 8), como se solía exaltar a los ídolos, un símbolo del Logos divino. En este caso:

la prohibición mosaica fue evitada por la condición de signo –la imagen curaba a los israelitas porque no la miraban como ídolo, sino como una indicación del poder de Dios– solo más tarde los judíos cayeron en el pecado al adorarla por sí misma (II R 18,4). Lo que dio a esta historia una resonancia mayor como un signo de la creación de imágenes positivas sobre pedestales fue que el mismo Cristo se refirió a ella y al hacerlo autorizó la ideología de una tipología por medio de la cual el Antiguo Testamento se interpretaba en términos del Nuevo (Jn 5,14)... En ese sentido tipológico el pedestal hace referencia al más elevado de los signos. La Cruz.¹²⁶

¹²⁶ CAMILLE, Michael, 2000, pp. 218-219.

¹²⁷ LOMBA, Joaquín, 2005, p. 154.



Fig. 8. Caleb arenga a los israelitas.

Los ofitas llegaron a considerar a Cristo como la Verdadera Serpiente, intermediario salvador entre la Divinidad y la Materia, representada por la engañosa serpiente tentadora del Edén. Cristo será así, no solo el nuevo Adán de la teología paulina (I Cor 15, 22 y 47-49) y de Rm 5, 19, sino también la nueva y buena sierpe. Muy antiguo es el símbolo del Pez, utilizado desde los orígenes como un signo críptico de la sinaxis eucarística, por la alusión que ofrece al pescado que se repartió junto con los panes, con ocasión del milagro evangélico de la Multiplicación.

La imaginación desempeña un papel crucial en el proceso cognitivo. Símbolos, metáforas, recursos imaginativos y demostraciones persuasivas son productos esencialmente estéticos: “Lo imaginario es un mundo intermedio entre el ámbito sensible y el trascendental (...) la imaginación de cara a la verdad auténtica no engaña. La imaginación es una verdad teofántica, puede unir lo visible y lo invisible, lo divino y lo existencial. Un lenguaje flexible, repleto de signos polivalentes, aunque los sentidos son el conducto necesario para descubrir los significados simbólicos y ocultos (...) de la realidad aparente”.¹²⁷

Sin embargo quizás el símbolo más utilizado a lo largo de los siglos sea el Cordero (*Agnus Dei*) continua referencia de los profetas y las epístolas paulinas, y figura central del *Apocalipsis*. La iconografía cristiana empleó este símbolo desde el principio, y con tal preponderancia y reiteración que mereció severa crítica del *Concilio Quinisexto*, reunido en 692, en la gran aula cupulada de Tru-

llo, en el palacio imperial de Constantinopla. Este santo sínodo, preocupado por revisar la imaginaria cristiana para liberarla de las influencias de las paganas y judías, anteriores al tiempo nuevo de la redención y de la gracia, prohibió expresamente en su canon 82 esta representación, omnipresente en la iglesia latina, por entender que oscurecía la realidad de la encarnación de Cristo:

LXXXII. In nonnullis venerabilium imaginum picturis, agnus qui digito praecursoris monstratur, depingitur, qui ad gratiae figuram assumtus est, verum nobis agnum per legem Christum Deum nostrum praemonstrans. Antiquas ergo figuras et umbras, ut veritatis signa et characteres ecclesiae traditos amplectentes, gratiam et veritatem praepo-nimus, eam ut legis implementum suscipientes. Ut ergo quod perfectum est, vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur, ejus qui tollit peccata mundi, Christi Dei nostri humana forma characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubemus: ut per ipsum Dei verbi humiliationis celsitudinem mente comprehendentes, ad memoriam quoque ejus in carne conversationis, ejusque passionis et salutaris mortis deducamur, ejusque quae ex eo facta est mundo redemptionis.¹²⁸

Este canon 82¹²⁹ relegaba así la imagen del Cordero: "a la categoría general de tipos antiguos y sombras: (παλαιούς τύπους και τὰς σκιὰς)",¹³⁰ proscribiendo su uso en adelante. Sin embargo, el papa sirio Sergio I (687-701) alegando que su aceptación le había sido impuesta por el emperador apóstata Juliano, rechazó como inválido el concilio y se negó a ratificar esta disposición, introduciendo su triple invocación al *Agnus* en el rito de la misa romana y haciendo constar en el *Liber Pontificalis: Credo Agnus Dei*. Además, expresó visualmente su postura al restaurar el mosaico dañado de la fachada ante el atrio de San Pedro que representaba la adoración del Cordero.

También puede atribuirse un expresivo carácter simbólico a ciertos elementos del mundo vegetal, árboles y flores que cuentan con metáforas empleadas abundantemente en la Biblia. Por ejem-

plo, el lirio de los valles, cantado por el propio Jesucristo (Mt 6, 28-29), que es también un símbolo marial, entendido desde el Cantar de los Cantares: "*Ego flos campi et lili-um convallium. Sicut lili-um inter spinas, sic amica mea inter filias*" (Cant 2, 2) y de un modo absolutamente rotundo, reclamado por el propio Jesucristo la Vid cuando afirma: *Ego sum vitis vera et Pater meus agricola est, y cuando se comparó a una vid y a los creyentes como sus sarmientos: manete in me et ego in vobis sicut palmes non potest ferre fructum a semet ipso nisi manserit in vite sic nec vos nisi in me manseritis. Ego sum vitis vos palmites* (Jn 15,1-4).

En la elevación del alma hacia un Dios cuya esencia está oculta para siempre, la contemplación de las imágenes naturales que lo velan a los ojos, pero que lo revelan al corazón, aproxima al Creador incognoscible a la criatura (...) significan la trascendencia del Creador y la impotencia de lo creado para representarla, según un principio de anamorfosis (...). Estas imágenes no se niegan a sí mismas en cuanto imágenes de Dios más que a fin de poder significar mejor, alegórica y simbólicamente, su esencia invisible e inimaginable. Confunden al intelecto y por ello son más leales aún al secreto de lo incognoscible en el que Dios se esconde eternamente.¹³¹

Quizás el símbolo zoológico más sorprendente para significar a Cristo sea la Gallina, una asociación o símil directamente reclamado como la Vid por el propio Jesucristo en su execración a Jerusalén, según atestiguan los evangelistas Mateo y Lucas: "*Ierusalem, Ierusalem, quae occidis prophetas et lapidas eos, qui ad te missi sunt, quotiens volui congregare filios tuos, quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas, et noluitis!*" (Mt 23, 37) y "*Hierusalem Hierusalem quae occidis prophetas et lapidas eos qui mittuntur ad te quotiens volui congregare filios tuos quemadmodum avis nidum suum sub pinnis et noluitis!*" (Lc 13, 34). Este signo ha sido comentado muy por encima y desviándose de lo principal tanto por la patristica como en otras glosas y exégesis posteriores. No por ello ha dejado de ser representada literalmen-

¹²⁸ MANSI, Joannes Dominicus, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, Florencia, 1765, t. XI, 977-980.

¹²⁹ Traducción: En algunas pinturas venerables es representado al cordero señalado por el dedo del Precursor: esto se acepta como símbolo de la gracia, prefigurándonos, a través de la ley, al verdadero Cordero, Cristo Nuestro Señor. Abrazando por tanto estas antiguas figuras y sombras, como signos y símbolos verdaderos dados por la Iglesia, preferimos la gracia y la verdad que hemos recibido como cumplimiento de la ley. Por tanto, como el que es perfecto no ha sido presentado ante los ojos de todos con la variedad de los colores en las imágenes, mandamos: que, sustituyendo al antiguo cordero, aquel que quita los pecados del mundo, Cristo nuestro Dios, sea de ahora en adelante representado y pintado también en forma humana, puesto que de ese modo comprenderemos la sublime humillación de la palabra de Dios, y así seremos encaminados al recuerdo de su vida encarnada, su pasión y su muerte saludable, por la llegó al mundo su redención (Concilio Quinisexto, canon 82).

¹³⁰ GRABAR, André, 1998, p. 92.

¹³¹ FUMAROLI, Marc, 2010, p. 75.

te en algunas pinturas y mosaicos antiguos, bien que marginalmente. Es posible que la creciente consolidación de la misoginia en la iglesia católica tenga que ver con ello. En todo caso solamente esta actitud, asumida en profundidad inconsciente, podría explicar que en la capilla franciscana *Dominus flevit*, que señala en Jerusalén el lugar concreto donde fueron pronunciadas estas palabras, el moderno tondo de mosaico que adorna el altar presente en efecto a los polluelos, eso sí, protegidos por un gallo. Pero en el contexto de este programa iconográfico que hemos de comentar se recurrirá, como veremos, a otras dos especies distintas y más extrañas, al Ave Fénix y al Pelicano, pues la razón solo puede funcionar a un nivel histórico y espacial material: "desarrollando todo tipo de explicaciones causales y científicas, cosida al espesor y al tiempo para dar cuenta de cuanto le rodea. Sin embargo, llegar al mundo imaginal al de las imágenes paradigmáticas (...) supone un salto supraracional dado que, al no haber espacio ni tiempo lo único que funciona es la intuición".¹³²

14. Ave Fénix

Sobre el dintel de la puertecilla de entrada al trasagrario desde el presbiterio, repuesta tras la destrucción del retablo, en un medallón que se finge relieve en bronce labrado, aparece el *Ave Fénix* sobre la hoguera que la consume por entero para renacer después rejuvenecida: "*in spe resurget morior*". El Fénix, que muere para renacer a una nueva vida, es una clara referencia a la Redención de la humanidad a través de la Pasión y Muerte en la Cruz, y a la posterior Resurrección, de Cristo Salvador, pues como indica el *Missale Romanum*, en el Prefacio de Pascua: "*Qui mortem nostram moriendo destruxit et vitam resurgerendo reparavit*". Subraya también lo esencial del *Sacrificio de la Misa*, que indirectamente ensalza y defiende, y mediante el cual se realiza la *Transubstanciación* de las especies eucarísticas, según la doctrina de Trento. Sobre el medallón una filacteria dice: "*UT VITAM HABEANT*": En el décimo capítulo del *Evangelio de Juan* Jesús se propone como Buen Pastor y Puerta del Redil, y afirma con juramento: "*Ego veni ut vitam habeant, et abundantius habeant*" (Jn 10, 10). Vida, asegurada desde luego a quienes se alimentan con el manjar eucarístico, como se expresa con un brillante y conmovedor destello en la última alegoría del programa.

¹³² LOMBA, Joaquín, 2005, p. 157.



Fig. 9. Sansón encuentra el panal en la boca del león.

15. Pelicano

Impulsados por una afirmación de san Agustín: "*ursus est diabolus*" (*Sermones*, XVII, 34), la mayor parte de los autores cristianos desdennan la tradición, recogida por Plinio, según la cual el Oso devuelve la vida a sus retoños nacidos muertos lamiéndolos, y por el contrario ponen de relieve los aspectos negativos que se le atribuyen: cólera, gula, brutalidad, maldad y lubricidad, que impiden utilizar su imagen vinculada a Cristo. Así que, en un medallón, similar al anterior con el que hace *pendant*, situado sobre la puertecilla de salida del trasagrario, se ha representado, no un Oso, sino un *Pelicano*, que se hiere el pecho para, según la leyenda antigua referida también por Plinio, alimentar con su sangre y devolverles así la vida a sus crías, que al nacer abrazó asfixiándolas. Es una clara referencia a los frutos de la Redención aplicados a los fieles mediante la recepción eucarística. Cristo es semejante a esta ave por cuanto alzado en la cruz se abrió su costado y de él manó sangre y agua, rescate para la vida eterna.



Fig. 10. Pelicano.

Desde muy antiguo, Jesucristo fue concebido como Divino Pelicano,¹³³ al hilo de la afirmación del salmista: *"Similis factus sum pellicano solitudinis, factus sum sicut nycticorax in domicilio"* (Sal 101, 7). Ya San Isidoro de Sevilla sintetizó su leyenda, tomada de fuentes clásicas, en sus *Etimologías* (12, 7-26) y el emblema se hizo frecuente durante toda la Edad Media. Así aparece en el *Bestiario de Oxford* y también en el *Bestiario Divino* de Guillermo de Normandía, y lo utiliza Dante en su *Commedia*, cuando Beatriz reconoce en el cielo a San Juan y exclama: "Éste es el que se reclinó sobre el pecho de nuestro Pelicano y el que desde lo alto de la cruz fue elegido para la dignidad más grande" (*Paraíso* 25, 112).¹³⁴ Lo citan también Alberto Magno y Tomás de Aquino, que incluyó esta imagen simbólica en la sexta estrofa del himno *Adoro te devote*, que compuso para el oficio de la fiesta del Santísimo Sacramento:

*Pie pellicane, lesu Domine,
Me immundum munda tuo sanguine.
Cuius una stilla salvum facere
Totum mundum quit ab omni scelere.*¹³⁵

Sobre el medallón, una filacteria proclama: *"UT ABUNDANTIUS HABEANT"*, repitiendo el versículo colateral: *vitam habeant, et abundantius habeant* (Jn 10, 10). Así pues el don se concede hasta sobrecargar, significando la gracia santificante, que acompaña a la recepción del Sacramento, que ha

de proporcionar vida plena y eterna, con lo cual se completa el ciclo de referencias dogmáticas en torno a la Eucaristía, que constituyen el hilo argumental del programa, exhortando a comulgar, después de haber contemplado y adorado el Misterio. En referencia al pasaje evangélico donde Cristo habla de la necesidad de comer su cuerpo para tener vida perdurable: *"Qui manducat eam canem, et bibit meum sanguinem, habet vitam aeternam; et ego resuscitabo eum in novissimo die"* (Jn 6, 53-55).

La plenitud del programa eucarístico que acabamos de estudiar y la evidente calidad de la obra pictórica que constituye esta magnífica y fastuosa decoración hacen de este trasagrario de la iglesia parroquial de Campanar uno de los más significativos, completos e interesantes de entre los que se conservan. A pesar de las vicisitudes sufridas, y el criticable abandono y descuido que sufre por parte de los responsables políticos, administrativos y eclesiásticos. Es por tanto un motivo de satisfacción haberlo podido dar a conocer en profundidad, solicitando para este trasagrario la máxima protección patrimonial que merece, rescatándolo del olvido al que estaba abocado y propiciando quizás, que subsanadas las humedades que lo están deteriorando irreversiblemente, se acometa una restauración adecuada, que sería relativamente fácil.

Bibliografía

- ADELMANN, J.A. "Der Barockaltar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit". En: *Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe*. München: Deutscher Kunstverlag, 1978, pp. 84-124.
- ALEJOS MORÁN, Asunción. *La Eucaristía en el Arte Valenciano*. 2 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977.
- APARICIO OLMOS, Emilio M. *Palomino: su arte y su tiempo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo. Servicio de Estudios Artísticos, 1966.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "Los trasagrarios valencianos y sus posibilidades funerarias. A propósito de la sepultura de Pedro Orrente en el Convento del Carmen, Valencia". *Archivo de arte valenciano*, 1998, n° 79, pp. 41-50.
- ARCOS FRANCO, José María. "Camarines barrocos en la comarca de la Serena (Badajoz)". *Norba. Revista de arte*, 2000-2001, n° 20-21, pp. 87-104.

¹³³ PONCE DE LEÓN, G. *Physiologus, Sancti Patris nostri Epiphani, D. Gonsali Ponce de León Hispalensis, S. D. N. Sixti V cubicularii secreti, interpretis & scholiastae, bimestre otium*. Apud Zannettum, et Pussinellum Romae, MDXXCVII.

¹³⁴ BENITO GOERLICH, Daniel, 2006, p. 91.

¹³⁵ "Señor Jesús, Pelicano bueno/límpiame a mí, inmundo, con tu sangre,/de la que una sola gota puede librar/de todos los crímenes al mundo entero".

- ARNAU ROS, Rosa María; MIQUEL DESCALZO, Julio; SE-
RRA ESTELLÉS, Xavier. *Inventari de l'arxiu parroquial de Nostra Senyora de la Misericòrdia de Campanar*. València: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2002.
- AZCÁRATE, José María de. *Escultura del siglo XVI*. Col. *Ars Hispaniae*, nº 13. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. "Metodología para el estudio del retablo barroco". *Imafronte*, 1996-1997, nº 12-13, pp. 9-24.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. València: Federico Doménech, 1980.
- BENITO GOERLICH, Daniel. "Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia, de Campanar". *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología*, [1984], nº 8, pp. 67-82.
- BENITO GOERLICH, Daniel. "Paredes que enseñan. Los ciclos pictóricos murales del Colegio de Corpus Christi". En: *Domus speciosa. 400 años del Colegio del Patriarca*. València: Universitat de València, 2006, pp. 61-131.
- BENITO GOERLICH, Daniel. *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia. Historia y Arte*. València: Consell Valencià de Cultura, 2008.
- BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca*. Barcelona: Polígrafa, 1978.
- BORONAT Y BARRACHINA, Pascual. *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi. Estudio histórico*. València: Imprenta de F. Vives y Mora, 1904.
- CALLADO ESTELA, Emilio. *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII. El arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga*. València: Biblioteca Valenciana, 2001.
- CAMILLE, Michael. *El ídolo gótico, ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid: Akal, 2000.
- CORBLET, Jules. *Histoire dogmatique, liturgique, et archéologique du sacrement de l'eucharistie*. 2 vols. Paris: Société Generale de Librairie Catholique, 1885.
- COUSINIÉ, Frédéric. *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2006.
- FAUGÈRE, Armand-Prosper. *Journal du voyage de deux jeunes hollandais à Paris en 1656-1658*. Paris: H. Champion, 1899.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- FUMAROLI, Marc. *París-Nueva York. París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*. Barcelona: Acantilado, 2010.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "La parroquia de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar. Proceso constructivo y decorativo". *Ars Longa*, 2008, nº 17, pp. 39-51.
- GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 1985.
- GRABAR, André. *La iconografía bizantina. Dossier arqueológico*. Madrid: Akal, 1998.
- ÍÑIGUEZ HERRERO, José Antonio. *El altar cristiano. I, De los orígenes a Carlomagno*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1978.
- KUBLER, George. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Col. *Ars Hispaniae*, nº 14. Madrid: Plus Ultra, 1957.
- LOMBA, Joaquín. *El mundo tan bello como es*. Barcelona: Edhasa, 2005.
- LLOBREGAT, Enric A.; JARQUE, Francesc. *El Corpus de València*. València: Tres i Quatre, 1978.
- MÂLE, Émile. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle étude sur l'iconographie après le concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*. Paris: Armand Colin, 1951.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1964, nº 30, pp. 5-66.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español". *Imafronte*, 1996-1997, nº 12-13, pp. 25-50.
- MARTÍNEZ RONDÁN, Josep. *El retaule de la Resurrecció de la Seu de València*. Sagunt: J. Martínez, 1998.
- MORA CASTRO, Amparo; BENITO GOERLICH, Daniel. "Vas insigne devotionis. El santo Cáliz de la Cena en la pintura valenciana". En: *Valencia Ciudad del Grial. El Santo Cáliz de la Catedral*. València: Ayuntamiento de Valencia, 2014, pp. 137-181.
- ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* (ed. Xavier de Salas). València: Ayuntamiento de Valencia, 1967.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- PALOMINO, Antonio. *El Museo Pictórico ó Escala Óptica*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil, 2004.
- PEDRAZA, Pilar. *Barroco efímero en Valencia*. València: Ayuntamiento de Valencia, 1982.
- PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V. *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (ss. XVI-XVIII)*. 2 vols. València: Consell Valencià de Cultura-Institut de Promoció Ceràmica de Castelló, 1998.
- PINGARRÓN, Fernando. "Dos plantas setecentistas de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia". *Ars Longa*, 1992, nº 3, pp. 125-140.
- PINGARRÓN, Fernando. *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. València: Asociación Cultural "La Seu", 1995.
- PINGARRÓN, Fernando. *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. València: Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Atlas, 1972.
- POZZI, Giovanni. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 1981.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. 6 vols. Paris: Presses Universitaires de France, 1955-1959.
- ROBLES LLUCH, Ramón. *San Juan de Ribera Patriarca de Antioquia, Arzobispo y Virrey de Valencia 1532-1611. Un obispo según el ideal de Trento*. Barcelona: Juan Flors, 1960.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas". *Fragmentos. Revista de Arte*, 1988, nº 12-13-14, pp. 115-127.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1991, nº 3, pp. 43-52.

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "Las Capillas de la Comunión de la Comunidad Valenciana". En: *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte. Mayo 1992*. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, 1993, pp. 287-295.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, María del Carmen. *Fundación y estudio de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia: Patronato de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1976.
- SANCHIS GUARNER, Manuel. *La processó valenciana del Corpus*. Valencia: Vicent García, 1978.
- SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia*. Valencia: Imprenta F. Vives Mora, 1909.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1985.
- STOICHITA, Víctor I. *La invención del cuadro*. Madrid: Cátedra, 2011.
- TOVAR MARTÍN, Virginia. "Espacios de devoción en el barroco español. Arquitecturas de finalidad persuasiva". En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria, 1999, pp. 143-168.
- TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymà, 1952.
- VILAPLANA, David. "Genesi i evolució del retaule barroc". En: *Història de l'Art al País Valencià*. Valencia: Tres i Quatre, 1988, vol. II, pp. 205-227.