

■ El Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado *locus Dei* para el Barroco cordobés

José Galisteo Martínez
 Francisco Luque Jiménez

A lo largo del XVII, irá perfilándose la tipología netamente barroca de la Capilla Sacramental, en cuanto a espacio microcósmico e imagen celeste. El presente trabajo se detiene en la existente en la parroquia de San Mateo en Monturque. Construida a evocación del modelo del Templo de Jerusalén, ya tenido en cuenta desde el XVI, su morfología revela una progresión hacia un renovado sentido de signo barroco.

The chapel built at XVII century for Sacrarium into parish church of Saint-Matthew in Monturque (Cordova, Spain) supports the recreation of Temple of Salomon along with new morphological and conceptual meanings according to baroque architectonic context.

*Sin espacios,
 sin tiempos,
 blanco.
 Dios, que es sólo faz,
 asciende.
 Lenta bruma de almas
 se insinúa.
 Todo,
 opaco y leve,
 se desvanece en esa faz,
 y allí quedamos,*

*anchos de Dios,
 ojos abiertos sobre toda
 [la ciencia
 sin silencios,
 sin músicas,
 vivos,
 patentes en la redonda
 [eternidad de la Hostia.
 La nueva creación es ésta.*

José Camón Aznar

GALISTEO MARTÍNEZ, José y , LUQUE MARTÍNEZ, Francisco: "El Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado *locus Dei* para el Barroco cordobés", en *Boletín de Arte* nº 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 273-318.

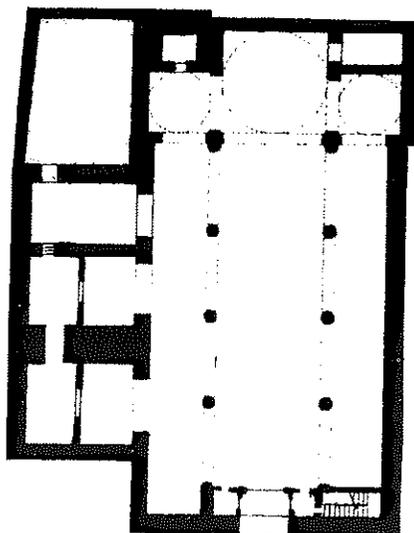
Si ya, en su día, la Capilla Sacramental de la Parroquia de Santa María del Soterraño, sita en Aguilar de la Frontera (Córdoba)¹, nos ofreció la oportunidad de profundizar en torno a una problemática eucarística diseñada en función de la reinterpretación cristiano-humanista del modelo hierosolimitano, no menos atrayente resulta el homónimo ejemplo de la vecina localidad de Monturque². Tanto su morfología conceptual como su proyección artística afianzan, con vigorosidad, los fundamentos teóricos y estéticos emanados, no sólo de la Reforma Católica quinientista, sino también de la reivindicación de una retentiva sacramental cuya "prestidigitación" final mediante la praxis arquitectónica garantiza la pervivencia de un modelo que, como si de un "tegumento" divino del sacro templo se tratase, sigue encumbrando, *per saecula saeculorum*, el Sacramento de la unidad, en su condición mística de vínculo de caridad y prenda de la inmortalidad.

En efecto, la villa monturqueña guarda para sí este maravilloso ejemplo sacramental que cabría ser visto como el consecuente alcance de una tipología

¹ Vid., GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "Mysterium Fidei. La Capilla Sacramental de la Parroquia de Santa María del Soterraño de Aguilar de la Frontera: Arca de la Alianza y Templo de Cristo", *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 191-228.

² Aunque la bibliografía escrita sobre esta población es bien sencilla y minúscula, en materia de Historia y de Arte, apuntaremos algunas de las referencias más significativas. Así pues, si bosquejamos en breves pinceladas el perfil de Monturque, ni que decir tiene que lo más novedoso, históricamente hablando, lo aporta el campo de la arqueología, pues desde el Calcolítico hasta la época actual puede seguirse una estratigrafía bastante interesante, en torno al Cerro del Castillo, algo, sin embargo, evidente si observamos la altura de la colina donde se asienta. No obstante, resulta más sorprendente -si lo comparamos con la superficie actual de la localidad-, la persistencia de gran cantidad de restos romanos, sobresaliendo, indudablemente, las cisternas o depósitos de agua, situados bajo el cementerio. Interesante, asimismo, es su etapa medieval, tras su regia reconquista y posterior cesión señorial, junto con Aguilar, a Gonzalo Yáñez Dovinal, allá por 1257. Todo ello queda perfectamente recogido, en esencia, dentro de una interesante monografía compilada por LACORT NAVARRO, P. J., LÓPEZ PALOMO, L. A. y PINO GARCÍA, J. L. del: *Historia de Monturque desde sus orígenes hasta el final de la Edad Media*. Baena, Ayuntamiento de Monturque, Diputación de Córdoba y Junta de Andalucía, 1993. Como testigos histórico-artísticos de antaño, son de consulta obligada los textos de RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Col. Textos para la Historia de Córdoba, 1. Córdoba, Diputación-Servicio de Publicaciones, 1983, págs. 454-460; RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, L. M^a.: *Corografía Histórico-Estadística de la provincia y obispado de Córdoba*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986, vol. II, págs. 360-362 [Estudio introductorio y edición por Antonio LÓPEZ ONTIVEROS]; y MADDOZ, R.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, Ámbitos Ediciones, 1987, págs. 199-200 [Ed. facsímil]. Lo último en materia artística, hemos de señalar, ha sido, fundamentalmente, la cundida labor que la Diputación cordobesa se ha propuesto llevar a cabo con la catalogación de toda la provincia desde finales del siglo pasado; como fruto, AA.VV.: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, CajaSur y Diputación, 2002, t. VII, págs. 119-150. Asimismo, incidamos en la labor investigadora llevada a cabo por su actual cronista oficial, Francisco Luque Jiménez, quien ha intentado por todos los medios ir cubriendo lagunas en torno a la Edad Moderna de este pueblo, la cual se ha visto reflejada en pequeños artículos y ensayos publicados en distintos medios de información de alcance local.

1. *Planta de la Parroquia de San Mateo, Monturque (Córdoba). Escala 1:200*



PARROQUIA
DE
SAN MATEO

(Escala 1 :

arquitectónica inaugurada en el Sagrario de la Mezquita-Catedral de Córdoba, probada, con creces, en Aguilar y reinterpretada en Monturque; enclave donde se comenzaban a materializar los mismos efectos que, de cara a la liturgia y al "florecimiento" intelectual y teológico del momento, estaba sufriendo, dentro de la provincia, por aquellos momentos el edículo sacramental del templo ipagrense. De ahí que el esquema modular básico persiga las directrices primordiales de Aguilar, si bien la restricción en su disponibilidad física y en su configuración espacial, hacen de la empresa de Monturque una incipiente demostración de esa búsqueda de la diafinidad y luminosidad barrocas que, en última instancia, actuarán en quebranto del arcano y teocrático habitáculo de la Divinidad, plasmado paradigmáticamente en el ejemplo aguilarense y, por extensión, en el *Sancta Sanctorum* del Sagrario Catedralicio.

Su continente, la Iglesia Parroquial de San Mateo, cúspide del cerro testigo de este pueblo-fortaleza, disfruta en su interior de una tradición mudéjar inherente a los templos levantados en los territorios de la campiña cordobesa³. Promovida durante el pri-

³ Son, por regla general, muestras muy entroncadas con la práctica arquitectónica de la etapa de incorporación de los antiguos territorios islámicos a la Corona de Castilla, al tratarse de iglesias de buena fábrica y noble presencia que alternan, durante su construcción, la utilización de materiales ricos (piedra de cantera para sillares y cimientos) con materiales, diríamos, más "subsidiarios" (ladrillo en paramentos y madera para las cubriciones). Dichos ejemplos, vigentes en zonas como -por ejemplo- Granada, entre otras, asistían la necesidad de pronta evangelización y primera propagación generalizada del cristianismo, puesto que la "readaptación" de mezquitas en templos cristianos o una construcción de nueva planta no se demoraban tanto como los pétreos proyectos edilicios, propios de la tradición anterior, de rígidas y mayestáticas estructuras. Esto no quita para que, en múltiples ocasiones,



2. Parroquia de San Mateo. Monturque (Córdoba)

mer tercio del siglo XVI, coincidiendo con el período de expansión que Catalina Fernández de Córdoba, marquesa de Priego, emprende del estado de Aguilar⁴, la Parroquial monturqueña se levanta sobre una planta compuesta de tres naves (Fig. 1) las cuales, sin pretensiones de grandeza, quedan separadas por cuatro pares de incipientes y rudimentarios arcos formeros apuntados, de capitel moldurado, apeados sobre pilares de cantería —a pesar de ciertos resquebrajos guarnecidos con yeso— poligonales. La nave central, de amplio vano, se corona con una armadura de par y nudillo, sin harneruelo decorado, de ladrillo por tablazón y con tirantas pareadas simples, no corrieron, en cambio, la misma suerte las cubiertas de las sendas naves laterales, pues, hacia 1913, fueron sustituidas por bóvedas de medio cañón⁵. (Fig. 2)

reconozcamos en muchos ejemplos -como éste- ciertos atisbos renacentistas o detalles de inspiración clásica, lo cual nos remarca esa rica mezcla resultante, no como producto de la interrelación cultural de razas, sino fruto del ejercicio común y sumisión diaria, dentro del ramo, entre islámicos y cristianos, recíprocamente.

⁴ Según Ramírez y las Casas-Deza esta población empezó a ocuparse en 1455 y fue con la citada marquesa cuando aumentó considerablemente, al establecerse en ella muchas familias, y algunas distinguidas [sic] de Montilla, Lucena y otras villas de sus estados... Cfr., RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, L. M^a.: *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986, vol. II, pág. 361.

⁵ R[IVAS] C[ARMONA], J.: "Parroquia mudéjar", en AA. VV.: *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba: La Caja Obra Cultural, 1992, t. 3, pág. 1072; AA. VV.: *Catálogo artístico...*, pág. 131; y LUQUE JIMÉNEZ, E.: "Las iglesias de Monturque: I. Parroquia de San Mateo", *Revista de Semana Santa*

La cabecera, provista de tres capillas rectas, realza la central para conferirle el grado de presbiterio, mientras que las laterales obedecen a ciertas obras y reformas realizadas a lo largo del siglo XVII. De esta forma, si la nave de la Epístola venía siendo presidida, desde 1659, por Nuestra Señora del Rosario⁶, la del Evangelio la ocupó —y ocupa— la capilla del Santísimo Sacramento. Sin saber nada de su primigenia distribución, si podemos asegurar la presencia advocacional en la misma de la Inmaculada Concepción, a tenor de un cabildo en el que la Hermandad pone de manifiesto *que tiene liçençia de su ex^o. Elmarques du / que de feriami s.^o d.^o dom.^o gonçales guijer / mo governador y provisor desteo bispado de cor.^o / de que agora hiço demostraçion El dho Rector / p.a que se haga un sagrario y capilla enlayglesia / mayor desta villa donde esta el altar de nra / s.^a de la concepcion della...⁷.*

Sea como fuere, el nuevo proyecto edificio sería producto de una preocupación general en un intento de enaltecimiento y adaptación estético-temporal de todo el templo monturqueño a las nuevas tendencias arquitectónicas. Asimismo, se erige en elocuente portavoz artístico de una coyuntura social que beneficiaba un 'fanatismo' eucarístico al desarrollar una forma diferente de contemplación y adoración del misterio, en torno a un renovado entender religioso, proclive al esplendor desbordado y a la singularización efectista que se alcanzaban con las exposiciones de la Sagrada Forma y su manifestación más popular, externista y visible, a saber, la procesión del

de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Monturque, 1999, págs. 46-53 [En nuestro caso, el texto consultado ha sido revisión del mismo realizada en el año 2001 por el propio autor, sin haber publicado aún las correcciones realizadas. Por ello, nos vemos obligados a citarlo en adelante como manuscrito sin paginar e inédito. Además, este trabajo fue el que, básicamente, sirvió de base a los profesionales que redactaron el apartado destinado a la Parroquial en el Catálogo...].

⁶ Archivo Parroquia San Mateo Monturque (A.R.S.M.M.). *Libro de cuentas y cabildos de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario* (1635-1671), fols. 58v y 82 [sin numerar]. Según Luque Jiménez, la fundación de la Hermandad podría remontarse hasta el último cuarto del siglo XVI, gracias a las gestiones oportunas de Fray Diego Núñez del Rosario, religioso del convento dominico de San Pedro Mártir de Lucena, *dedicándole como altar propio el situado en la nave de la Epístola*. Vid., LUQUE JIMÉNEZ, E: "Las iglesias de Monturque..." [s/p. e inédito], nota 22; y AA. VV.: *Catálogo artístico...*, pág. 133 y nota 47.

⁷ A.R.S.M.M. *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (1621-1653), cabildo 15 agosto 1635, s/f. Para evitar confusiones, recordemos que la Casa de Aguilar entroncó con los Feria, gracias al matrimonio de Catalina Fernández de Córdoba -segunda marquesa de Priego y sucesora de Pedro Fernández de Córdoba, su padre- con Lorenzo Suárez de Figueroa -conde de Feria-, celebrado en Aguilar a 15 de agosto de 1518. Tras sus desposorios, el estado de Aguilar entró en un periodo de expansión considerable y sus villas y ciudades fueron creciendo en número de habitantes. Para más información, cfr., RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, L. M^a.: *Corografía histórico-estadística...*, pág. 361; QUINTANILLA RASO, M^o. C.: *Nobleza y señoríos en el Reino de Córdoba: la Casa de Aguilar (siglos XIV y XV)*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1979, pág. 157; MORÁN MARTÍN, R.: "Régimen señorial en el sur de Córdoba. Notas para su estudio en la Edad Moderna", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (ed.): *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, Universidad y Diputación, 1984, t. II, pág. 156; y PALMA VARO, J.: *Apuntes para la historia de Aguilar de la Frontera*. Cabra, Gráficas Flora, 1983, págs. 205-209.

Corpus Christi⁸. Por eso, la consiguiente "tangibilidad" sagrada lograda con estas máquinas sacramentales y bajo la comitencia de las Hermandades del Santísimo Sacramento apaciguan, en cierta medida, la conciencia postridentina por hacer del provecho material del ser humano el verdadero confin teológico. Entendamos, de una vez por todas, que tanto la simbología como la iconografía que envuelven tales recintos son, únicamente, instrumentos materiales, de persuasión emocional y psicológica que coadyuvan la asimilación de una doctrina pensante y reinante⁹.

ARTE DE ARTISTAS. LA HISTORIA DE UNA CREACIÓN

A diferencia de otros ejemplos análogos a éste, el Sagrario de San Mateo de Monturque nos brinda la inmensa suerte de poder verificar, gradualmente, un exhaustivo seguimiento de las distintas operaciones y gestiones diversas llevadas a cabo para su construcción¹⁰. El principal cliente y beneficiario de la misma, como ya señalamos, fue la Hermandad del Santísimo Sacramento¹¹, la cual se empeñó en

⁸ RIVAS CARMONA, J.: "Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (ed.): *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, Universidad y Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986, t. III, págs. 138-139. Asimismo, vid., CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "La Parroquia de los Mártires de Málaga, nueva capilla sacramental del siglo XVIII", *Laboratorio de Arte* n° 5, Universidad de Sevilla, 1993, págs. 35-36. Debemos a la Dra. Rosario Camacho la revisión de este estudio, quedándole profundamente agradecidos por sus sabias y letradas disertaciones sobre Historia del Arte.

⁹ Vid., GONZÁLEZ TORRES, J.: "Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga", en COLOMA MARTÍN, I. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (eds.): *Actas del 14º Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las Artes*. Málaga, Ministerio de Educación Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Junta de Andalucía-Consejería de Educación y Ciencia, Fundación Unicaja y Universidad, 2003 [en prensa]. Aprovechamos esta ocasión para agradecer las interpretaciones y los gráficos que, sobre el Sagrario de Monturque, realizase, en su día, Javier González Torres y que, amablemente, facilitó a los autores de este trabajo.

¹⁰ Parece ser que la política de construcción que, tanto clero como hermandades dentro de la provincia cordobesa, llevaban dentro de cualquier iglesia solía regirse siempre por un mismo procedimiento. Tales formalidades, y con independencia de los permisos eclesiales, partían de la venia del Marqués de Priego y Duque de Medinaceli. A renglón seguido, la Cofradía no dependía de un gran comitente que desembolsase todo el peculio, sino que los proyectos se dilataban, a veces, en el tiempo por no disponer de recursos monetarios suficientes, lo cual suponía ir preparando año tras año el dinero necesario para la próxima campaña artística a emprender. Por eso, la obra final, como dice Taylor, es fruto de una íntima colaboración entre los diversos maestros envueltos en la empresa, respaldados incondicionalmente por el pueblo entero. Para entender esta lectura social, véase otro de los ejemplos, como fue el Sagrario de Lucena, implicado en dicha trayectoria. Cfr., TAYLOR, R.: *Una obra española de yesería (El sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena en Andalucía)*. Col. Cuadernos de historia del arte, 8. México, Universidad Nacional Autónoma, 1978. Aprovechamos esta ocasión para agradecer la inestimable ayuda que nos brindó la Dra. Elisa García Barragán al facilitarnos una copia de este excelente trabajo desde el Instituto de Investigaciones Estéticas, en México.

erigir este "templo dentro del templo" para culto, honra, adoración, reserva y defensa de Cristo-Eucaristía. Así, y gracias a la precisión y escrupulosidad informativa vertida en los diferentes *Libros de Cabildos*...¹², es posible desarrollar un estudio pormenorizado de los entresijos que, a continuación, van a tratarse, con el afán, a la postre, de poner en valor y sacar de la sombra un recinto que, casi siempre, ha estado postergado en un plano historiográfico por su inevitable comparación con la cumbre arquitectónica y artística de la capilla sacramental de Aguilar de la Frontera.

Evidentemente, si hablamos de una obra es de justicia, también, señalar a sus artífices. Al ocuparnos del sagrario aguilareño, ya intentamos esclarecer la excesiva y un tanto falsa mitificación que, entendemos, existe en torno a la figura de Francisco Donaire Trejo. En aquella ocasión, hicimos notar cómo resultaba inverosímil que un simple artista, sumiso —según la documentación contrastada— a realizar, lo mejor posible, su labor como cantero, llegase a ser el preceptor o guía de tan sacra "confabulación"¹³. Es más, a día de hoy, estamos seguros que carecía de esa ardua formación intelectual, profunda y vasta, necesaria para ello. Ahora bien, puede darse el hecho de que, a base de insistir y trabajar siempre sobre algo ya trillado —variantes sobre un mismo tema—, existiese la remota posibilidad de que pudiese conocer unos programas iconográficos ya ejercitados gracias a las precursoras experiencias artísticas o al erudito protectorado eclesiástico del momento. Con todo, afirmamos estar ante un esmerado y distinguido maestro de cantería, consciente de la trascendencia de aquellos espacios "modernos" para su sincrónica sociedad¹⁴.

¹¹ Aunque no conocemos la fecha fundacional de esta corporación, hemos de señalar como data más remota de su existencia la de 1577, gracias al censo que esta hermandad sacramental tenía contra Bartolomé [Sánchez] de Arce. Archivo Municipal de Monturque (A.M.M.). *Protocolos Notariales*, 1577, fols. 411v-415r. Además, encontramos diferentes gastos relacionados con la procesión del Corpus Christi que, como era habitual en la época, se encargaba de sufragar el cabildo municipal. Así pues, vid., A.M.M. *Actas Capitulares*, cabildo 3 junio 1647, fols. 12r-13v; cabildo 14 mayo 1648, fols. 19v-20; cabildo 18 enero 1650, fols. 2-4.

¹² Al contemplarse las cuentas registradas veremos que éstas hacen mención a los gastos realizados del año anterior hasta la fecha del arqueo, por lo que siempre, aunque hablemos de un período anual, haremos referencia, por regla general, a la horquilla bianual en la que se insertan dichas partidas económicas.

¹³ Para conocer la problemática de todo este entramado, cfr., GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "Mysterium Fidei. La Capilla...", págs. 195-201.

¹⁴ En otro sentido, recientemente, hemos descubierto ciertos trabajos por parte de Francisco Donaire para el Concejo de Aguilar de la Frontera, hacia 1632. Así, y siendo Alcalde mayor de la villa Fernando de Morales y Godoy, en este cabildo acordaron que se le de libranza a franco / nayre maestro de cantería para que de los propios del con / zejo se le paguen çinquenta y dos ducados los quarenta / y ocho que a de aber del preçio que con este cabildo / conzerto de hazer los tres tajones que hizo de piedra la / brada en las carnezzerias desta v.º a Razon de diez y / seis ducados cada una en que [...] toda costa y costo / y los quatro ducados que se le dieron por hazer otros / adobios que hizo en las dichas carnezzerias.... Archivo Municipal de Aguilar. *Actas Capitulares* (1630-1636), leg. 88, exp. 1, cabildo 22 abril 1632, fol. 87.

Abordemos el tema por el principio¹⁵. Sin contar con el cabildo donde se rinde debida cuenta de la aceptación del Marqués de Priego para su realización, los capítulos administrativos destinados para tal fin comienzan a originarse desde mediados de 1634 (8 de julio) hasta finales del año siguiente¹⁶, aventurándonos a pensar que la materialización de la obra, junto a su previa concepción, no esperó al beneplácito señorial pues este trámite, un tanto protocolario, sólo ratificaría por escrito el promisorio ejemplo sacramental. Desde los primeros avances prácticos dados hasta el momento, podemos distinguir, en lo más estricto de sus términos, entre abastecedores y artistas; de ahí que tanta importancia tenga para nosotros el material como la consecuencia final del propósito, además de reconocer un sistema laboral y un proceso constructivo propios de una época tan fecunda. Eso sí, no todos los nombres expresados a lo largo de las cuentas se mantienen a pie de obra desde su génesis hasta el final, ya que, salvo excepciones, la inmensa mayoría aparecen de manera esporádica, motivada quizás por el carácter circunstancial de sus intervenciones.

De esta manera, y sin poder concretar una fecha de arranque, notamos cómo las primeras partidas presupuestarias son, principalmente, para cubrir las necesidades arquitectónicas y artísticas iniciales, en tanto en cuanto supondrían el aumento espacial de la primitiva capilla con un cuerpo más a modo de cámara santa o depósito del Santísimo, así como los preliminares decorativos. Por eso, los efectivos humanos que aparecen, al principio, a pie de obra son, en su mayoría, aquellos proveedores de las materias primas reinantes (yeso, ladrillo, jaspe...) procedentes, casi todos, de la comarca. No ocurre así, por ejemplo, con Francisco Donaire y Diego de Aguilar, cantero y albañil respectivamente y vecinos de Aguilar de la Frontera, a quienes, desde un primer momento y de manera conjunta, se les paga 500 reales *En Quenta de / la obra queambos tienen a su / cargo haçer del sagrario en / la yglesiamayor desta uilla...*¹⁷. Más adelante, pero dentro de las mismas cuentas, se les vuelve a entregar 430 reales bajo el mismo concepto. Resulta curioso que en esta segunda ocasión, también, la libranza pecuniaria se haga unida y que el propio registro contemple la 'complicidad' profesional entre ambos maestros al tratar a Donaire como *compañero*¹⁸ del citado albañil. Pese a detentar compromisos y responsabilidades diferentes, el trabajo llevado a cabo, creemos, sería el de construcción, al tener la carga de cimentar y levantar el pequeño *Sancta Sanctorum*,

¹⁵ No obstante, habría que señalar la existencia, en 1605, de un sagrario -por otra parte, habitual en todas las iglesias- en el altar mayor, sin hacerse mención a alguna otra capilla donde radicase el Reservado. Vid., A.P.S.M.M. Cuentas de Fábrica, 1605, visita 30 octubre 1605, fol. 102.

¹⁶ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 10-11-1635 por el licenciado Sebastián Pérez de Cárdenas, presbítero y mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 8-7-1634, s/f.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibid.*

según lo expresado, desdeñando, hasta la presente, la probabilidad de que ambos participasen en la recreación estética y configuración plástica de las yeserías. Al margen de esta primera inversión, los preparativos económicos también contemplan las distintas liquidaciones efectuadas por la utilización de ladrillo, cahices o fanegas de yeso y cal¹⁹.

Desde finales de 1635 hasta últimos del año siguiente, la tarea iría enfocándose cada vez hacia sus planteamientos generales y, en consecuencia, la aparición de nuevos personajes nos indica la paulatina práctica constructiva en la que se imbuía el proyecto. Asimismo, las cuentas que constatan libranzas a Francisco Donaire no cesarían, pues a partir de este momento aparece desligado de *Diego Aguilar*²⁰ y sus cartas de pago serán las más espléndidas de cuantas se presenten hasta el final de la construcción. En esta ocasión, se bajan *qui.^{os} y ochenta / y ocho rreales que pareçe p.^o... / a quenta del jaspe que a de traer / p.^o el sagrario... / como pa / reçe de carta de p.^o... / ante el pres.^o es / cri.^o En diez y siete de abril deste / pres.^o ano [sic] de tr.^o y seis... y, acto seguido, sesenta // rreales... / en q.^o del jaspe q a de traer para el sa / grario²¹. Al menos, ya su trabajo comienza a definirse por los derroteros del jaspe, tal como nos indica el apologético manuscrito aguilarense²². Sin embargo, no deja de despertar interés la entrada en escena de otro de los grandes artifices del monumento, cual será Gabriel Martínez de Peralta, vecino asimismo de Aguilar de la Frontera. Aunque, esta primera encomienda no sea muy atractiva, pues se le pagan 57 reales de la ventana y del enrejado de la ventana del sagario... [sic]²³, su encargo*

¹⁹ Los despenseros de materiales en este año fueron Bartolomé de Ochoa y Gonzalo Ximenez - éste se limitaba al traslado del material-, de Puente Genil (ladrillos), Juan de Aratia y Agustín del Castillo (yeso) y Alonso Sánchez, vecino de Montilla (cal) y todas sus cuentas montaron un total de 299 reales. Vid., A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 10-11-1635 por el licenciado Sebastián Pérez de Cárdenas, presbítero y mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 8-7-1634, s/f.

²⁰ Se le abonan 229 reales a quenta de lao / vra que aggo en el sagrario q / se hace En la Yglesia m.^a desta v.^a... A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 13-12-1636 por el licenciado Sebastián Pérez de Cárdenas, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 10-11-1635, s/f.

²¹ *Ibidem*.

²² No obstante, y para encumbrar más al personaje en cuestión, el citado documento nos informa que, tras la muerte de su tío -Prebendado de la Catedral de ¿Málaga?- y hallándose desampara- / do se aplico á la escultura, y tallista en cuio exercizio salio consu / mado Maestro, así en madera, como en cortar, y tallar Yeso, y lo / mismo en piedras y Jaspes... Cfr., [C]ARMONA [D]ONAIRES [T]REJO, [Fr]ay [B]artolomé [d]e: *Noticia del Origen de todos los Donayres Trexos de la Villa de Aguilar y compendio de las Seis Lineas, ó Ramas que forman las Seis Hijas de Francisco Donayre Trexo, que fue la Cabeza, y tronco de todas las dichas Familias de Aguilar*, 1744, fol. 3 [manuscrito]. Agradecemos la gentileza que, en su día, tuvo D. Marcelo Romero Carrillo de Albornoz, propietario del original, de cedérselo para su estudio cuando abarcamos el análisis de la Capilla Sacramental de Aguilar de la Frontera.

²³ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 13-12-1636 por el licenciado Sebastián Pérez de Cárdenas, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 10-11-1635, s/f.

abarcará casi todos los elementos lignarios de interés del recinto, por lo que su presencia es tan encomiástica y laudatoria como la del propio Donaire o la de otros maestros, los cuales irán apareciendo según su orden de participación. Además, como ya veremos, su presencia nos servirá para desmontar la teoría historiográfica que rodea a ciertas piezas y en las que tiene que ver mucho Martínez de Peralta.

Para rematar las partidas de 1636, deben mostrarse otros gastos menores por la asistencia de ciertos abastecedores y artistas como Juan López de Carmona, carpintero y vecino de Aguilar, quien hace, por 24 reales, un bastidor para la ventana de la capilla; Juan de la Cámara, también vecino de Aguilar, de la hechura de una reja de hierro para dicha ventana (105 reales); o la carta de pago que presenta Juan de los Reyes, vecino de Montilla y síndico del convento de San Francisco de la misma ciudad, por *seisçie.º y o / chenta rreales... / del / valor de treinta y quatro bara / quetes de fiero truncado que / conpro delos frailes del dho / conbento para la rreja del sa / grario que se haçe En la Iglesia / m.º. como pareçe de / carta de p.º del dicho ju.º de los rre / yes de v.º y ocho de julio des / te presente ano...*[sic]²⁴. Más usuales serán, a partir de ahora, las apariciones de Agustín del Castillo y sus distintas aportaciones de yeso para la obra²⁵, a pesar de que, en ocasiones, intervengan otros yeseros²⁶.

Muy adelantadas debían de ir las cosas cuando, entre 1636 y 1637, se contrata la experiencia de otros maestros más destacados. Este es el caso de Bernabé Gómez del Río. Según Aroca Lara, estamos ante un personaje muy perspicaz para sus conciertos, pues el cúmulo de encargos tan continuados eran objeto del abaratamiento en el coste de sus piezas con respecto a otros artífices del momento como, por ejemplo, Pedro Freile de Guevara. Así, para referido historiador el primer contrato que prueba la actividad de Gómez del Río en dicho quehacer es de 1634, concretamente la hechura de un Cristo de mediano formato para la localidad cordobesa de Conquista, amén de otros compromisos posteriores²⁷. Su intervención

²⁴ *Ibidem*. El Sagrario ha llegado a nosotros sin ningún tipo de reja -al menos, desde principios del siglo XX-, sin que pueda descartarse el hipotético caso de su existencia.

²⁵ *Ibid.* En esta ocasión importa, por un lado, 89 reales por siete cahíces de yeso que proporcionó en 1635 y, por otro, 44 reales y medio de yeso en septiembre de este mismo año.

²⁶ *Ibid.* En este año, y seguramente por la demanda que existiría a pie de obra, hubo de recurrirse a otro profesional del ramo, Francisco López Raigón, para solicitarle dos cahíces de cal por 21 reales.

²⁷ AROCA LARA, A.: "La Escultura Cordobesa del Seiscientos", en AA. VV.: *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, Diputación y Caja Provincial de Ahorros, 1986, pág. 185. Por desgracia para la Historia del Arte en Córdoba, no gozamos con la suerte que corrió Aroca al consultar la prolija documentación que, antaño, recopilase en su *Registro documental de escultores de la provincia de Córdoba* don José de la Torre y del Cerro y que poseía Dionisio Ortiz Juárez. Esperemos que algún día no muy lejano podamos contar, a modo de publicación, con la misma oportunidad que el citado autor. Tan valiosa información no progresa, en absoluto, al guardarse en archivos particulares. Con todo, y al margen del perfil biográfico de este artista, la afirmación de Ángel Aroca al considerar el arranque profesional de Bernabé Gómez con la obra de Conquista, podría sancionarse por varias razones: en primera instancia, a ningún alumno

en el Sagrario de Monturque será de suma importancia, por cuanto su probada labor como maestro escultor nos hace conferirle, probablemente, la autoría de las diferentes tallas en yeso, tanto del altorrelieve de la Santa Cena como de las representaciones hagiográficas (San Juan Bautista y San Sebastián), sitas a ambos lados del acceso al *Sancta Sanctorum*, sin olvidar las representaciones alegóricas y de las Virtudes Teologales u otras labores de menor calado. De esta manera, comienza su tarea con un primer pago, valedero para justificar la preparación técnica de Bernabé Gómez ante el encargo. Por ello, se le costean cient [sic] Reales... *Para / quecon Ellos conprase toda la clabaçon / que es menester para laobra...*²⁸, además, por supuesto, de la correspondiente retribución obtenida por sus servicios, la cual asciende a tresçientos y çin / co Reales que por dos cartas de pago parece aberpagado a Br.^{me} gomez del / Rio maestro descult.^{or} que Haçe / lacapilla delsagrario a quenta / de lo que se conçerto El Hacerla...²⁹.

Asimismo, los totales siguen añadiendo la labor de Francisco Donaire, en esta ocasión, con 407 reales *En quenta de lo que montan // Labrar El dho. jaspe*³⁰. Eso sí, éste sólo se limitaba, como bien lo prueba esta entrada, a trabajar y labrar el jaspe, ya que líneas más arriba se descargan 500 reales a *martín de porras / caRetero vz.^{no} delavilla de cabra por / aber traído El y otros conpañeros / suyos quinçe caRetadas dejaspe / colorado y negro q. traxo dela losi / lla delavilla decabra aesta v.^a...*³¹.

A pesar de que los trabajos propiamente artísticos se mostraban bien emprendidos, hubo de requerirse la presencia de albañiles para ciertas tareas de 'obra gruesa'. En este sentido, el maestro de albañil monturqueño Domingo Ximénez Portugués y su plantel de operarios, asistirá a esta obra para realizar *díez e nuebe // tapias rreales... / como / pareçe de conocimiento del / dho maestro... / en çinco de octu.^o deste presente ano [sic] de tr.^o y ocho...*, por 152 reales; o unos días más tarde que, durante una semana, *se ocupo con qua / tro peones en la obra del sa / grario dela dha yglesia q fue / abrir la portada y capilla del / sagrario y poner unos unbrales / y derribar una pared vieja y o / tras cosas... sigun [sic] consta de la dha car / ta de p.^o firmada del [...] su ffa. en v.^o e nuebe de n.^o / deste press.e año*

aventajado ni 'revolucionario' se le endosan tantos encargos al instante y en tan corto periodo de tiempo, lo que revela su establecimiento en dicho gremio; y, en segundo lugar, su participación en esta obra de Monturque avala la calidad de un hombre, el cual denota llevar trabajando en el oficio cierto tiempo, no sólo por dominar uno u otro material (madera, yeso...), sino por sus calidades y texturas, propias de una continuada y estudiada labor de creación.

²⁸ A.R.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 14-11-1637 por el licenciado Sebastián Pérez de Cárdenas, rector de la iglesia mayor y mayordomo y hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 13-12-1636, s/f.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

de tr.^a y ocho³². Estos hechos nos demuestran cómo las distintas faenas, hasta ahora emprendidas, aunque para nada insignificantes, habían sido muy concisas (cimentación, encargo del jaspe, bocetos, etc.). Por lo que deducimos de estas líneas, hasta 1638, no se abrió, en realidad, el panel frontal de la cámara principal y el *Sancta Sanctorum* —lo que en el documento se entiende como "portada y capilla del sagrario"—, sobre todo si entendemos y reconocemos en esas tapias o muretes de ladrillo levantados su condición de fundamento estructural y también de soporte sustentante de la decoración yesera.

Son, por tanto, estas fechas (1637-1638) las que marcan una considerable inflexión en el transcurso de la obra, cuando el ritmo de construcción y embellecimiento alcanza la corporeidad oportuna y el utópico planteamiento teórico vea sus consecuencias finales. Por eso, ahora los pagos serán mucho más potentes y la presencia de efectivos humanos se verá acrecentada en distintos momentos. Justamente, el compromiso con Bernabé Gómez del Río comienza a funcionar en estos instantes, al que se le libran al efecto *seiscientos e noventa e cinco Reales*, siendo este pago la mejor excusa del momento para exigirle el provecho correspondiente de su trabajo, el cual monta un total de *tres myll Reales*³³. Por lo demás, en estos instantes, el resto de adeudos presentados cubren las necesidades materiales básicas: a Agustín del Castillo (56 reales por cuatro cahíces de yeso), a Juan de Aratia (29 reales por 4 cahíces de yeso blanco en piedra) u otros gastos menores (12.462 maravedíes por la conducción de yeso, ladrillo y otros materiales)³⁴.

Las labores de yesería, en todas sus vertientes laborales, no cesarían, tal como se refleja en las cuentas de la cofradía sacramental, pues, desde diciembre de 1638 hasta enero de 1640, las diferentes datas aluden, repetidamente, a los diferentes elementos que conforman la elaboración de este material. Por eso, vuelven a repetirse los pagos a Agustín del Castillo y a Francisco López Raigón, de 34 reales, *por cinco cahices de ye / soblanco Empiedra y de hor / narlo...*; al primero de ellos, 32 reales porque *se ocupo En quemar El horno de ye / so de a Riba y de majarlo...*; a Juan Ruiz Rey, 10 reales por *nuebe cargas de barda que llebo / p.^a quemar el horno dea Riba...*; o 93 reales y medio *de medir El yeso que pro / çedio del horno de ariba y en / espuertas y de acaRear El yeso / a la iglesia y de agua y otras cosas...*³⁵. Como bien sugiere Fernando Quiles y evidenciado por estas transcripciones, "a veces buena parte de estas transformaciones se hacían a pie de

³² A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 7-12-1638 por el licenciado Alonso Calderón, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 14-11-1637, s/f.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 14-1-1640 por Pedro Sánchez Prieto, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 7-12-1638, s/f.

obra³⁶. Tales injerencias tienen su justificación técnica y monetaria, pues no es lo mismo trabajar desde el yesar, a larga distancia del edificio al que se destina, que *in situ*, donde la transformación en estuco se ofrece más cómoda y adecuadamente, permitiendo asimismo cuantas "improvisaciones" demanden las condiciones particulares del conjunto. A todo esto, cabe añadir que el control ejercido sobre la elaboración de dicha pasta o sobre los artesanos encargados de su funcionamiento es más directo y que las cuantías empleadas en los componentes para su elaboración se justifican mejor de cara al comitente. Sin embargo, las sumas más atractivas las siguen acaparando los artistas. Por eso, Bernabé Gómez recibe, a cuenta de su trabajo, 1000 reales; Francisco Donaire, por diferentes cartas de pago, devenga 1660 reales; o, curiosamente, Andrés del Río, pintor y vecino de Córdoba, se embolsa 66 reales *por aber pintado y he / cho un quadro del sacrificio de abra / han que esta En la capilla...*³⁷.

Esta política de libramiento se mantiene, de igual manera, a lo largo de 1640 hasta principios del año siguiente, presumiendo una mera estabilidad profesional de la manufactura existente. En su mayoría, las liquidaciones cubren las carencias esenciales del momento, entendidas éstas como los *çiento y v^o y siete Reales / que parece Por su libro aver pagado a / agustin del castillo de hornos de yeso // que a cocido y majado y de dos cahises que dio / [...] y a Ju^o moyano que tra / xo la barda p.^a quemarlos y de acaRear / lo a la yglesia mayor...* o los 20 reales de Juan de la Gama *vz.^o demontilla por aber traydo / a estavilla dos cahices de Cal p.^a la obra*³⁸. De igual forma, no se olvidan las diferentes entregas que debían efectuarse a algunos de los maestros habituales en esta órbita, a saber, 1000 reales a Bernabé Gómez del Río —finiquitando con éste su compromiso— y 1077 reales a Francisco Donaire, más un gasto excepcional de 12 reales consignados al albañil pontanés Bernabé Guerrero y a sus dos peones *de un dia de obra / que se hiço enco Rar un altar que estava de S.^r San / fran.^{co} junto a la capilla del sagrario y otros / Reparos...*³⁹. En cambio, los gastos menores mostrados sólo prueban los complementos y necesidades de obligado cumplimiento para la buena marcha de aquella sacra aspiración arquitectónica⁴⁰.

³⁶ QUILES GARCÍA, E: "Introducción al estudio de la yesería barroca", en AA. VV: *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pág. 566. Asimismo, para aproximarse, a título informativo, al arte de hacer estuco, hemos de consultar, entre otros, MALTESE, C. (coord.): *Las técnicas artísticas*. Madrid, Cátedra, 1997, págs. 127-132.

³⁷ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 14-1-1640 por Pedro Sánchez Prieto, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 7-12-1638, s/f.

³⁸ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 21-2-1641 por Pedro Sánchez Prieto, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 14-1-1640, s/f.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.* Nos referimos a 17 reales y medio por la compra de agua; 4 reales por media resma de papel de estraza para asentar las piedras de la portada del sagrario; 22 reales por [clavos] y otros menesteres; y 2 reales por dos aldabillas para las puertas de la ventana.

La fábrica de la capilla estaba en plena efervescencia. Su originalidad y refinamiento calaría en las recónditas mentalidades de los lugareños. La concepción modular del espacio y la preferente linealidad de sus paramentos dejaban paso a la actuación cromática del matiz que ennobleciese el divino elogio de un fruto tangible y real, más propio de dioses que de humanos. Era el preciso instante para volcar el tarro de la fantasía y de la ficticia realidad en un misterio de auténtica fe. Era el momento de la explosión. De la luz y del color. Y así fue. Por eso, a partir de ahora, las inversiones formalizadas solicitarán la colaboración de otros profesionales, capacitados para llevar a cabo la compleja labor decorativa de seguir guarneciendo este recinto, de manera que el 'epítome visual' resultante no fuera sólo la componenda principal de haber revestido *all'antica* unas paredes aún mojadas por su temprana construcción, sino el embonar, estéticamente hablando, un proyecto de solidez que aspiraba cubrirse de gloria y de vida con la reciedumbre del dorado y del color.

La actividad del batihoya y del dorador será básica para la activación de este nuevo dispositivo artístico. Así, nombres como los de Andrés Ruiz Monje y Juan Bravo Machado⁴¹ no serán olvidados en esta nueva maquinaria de oración. Ambos, aparecen por vez primera en las cuentas de 1641-1642; mientras que el primero, vecino de Córdoba, se encarga de cobrar 741 reales por *Raçon de setenta y dos libros / de oro que a dado para dorar la capilla del sagrario desta vi / lla a Raçon cada libro de / a diez R.^s y m.^o...*, el otro, vecino de Aguilar, recaudará *quatrocientos / y doçe reales... por Raçon de sentar / setenta y dos libros de oro que se an / gastado En la capilla y deposito del / santissimo sacramento a Raçon / cada libro de a cinco Reales y medio. / y los diez y seis Reales Restantes / por Raçon de abrir los ojos y bocas / a los serafines y figuras de la dha / capilla y de la pintura de la [taca] / que esta dentro del dho deposito...⁴².*

⁴¹ Aunque en esta primera intervención, su nominación aparece sólo con un apellido -el segundo-, este tipo de omisiones eran frecuentes en la época. En otro orden de cosas, indicar que sus trabajos en Monturque no se limitaron, en exclusiva, al Sagrario, sino que, de igual forma, abarcó otros encargos dentro de la misma localidad simultáneamente. Así, hemos hallado, entre otros trabajos en esta población, su presencia en la hermandad monturqueña de la Veracruz al que *descargansele mas ochenta y o / cho reales que parece pago a ju^o / machado maestro de pintor por / encarnar y dorar la imagen / de la ResuReçion de nro sr Jesu / X^opto. como parece de carta de p.^o* (A.P.S.M.M. Libro de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Veracruz (1619-1668), cuentas rendidas el 13-1-1653 por Pedro Ruiz Chichón, hermano mayor, de los ingresos y gastos realizados desde el 27-10-1651, s/f); *Descargansele mas çinquenta / y seis reales que parece pago a Ju^o / machado pintor veçino de lavi^o / de aguilar por raçon de un barniz / que dio ala santaberacruz // Y çetros y otras pinturas quehiço / enladha hermita como parece / decarta de pago del dho Ju^o macha / do* (A.P.S.M.M. Libro de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Vera Cruz (1619-1668), cuenta rendida el 2-5-1646 por Bartolomé Sánchez Carmona, hermano mayor, de los ingresos y gastos realizados desde el 16-4-1644, s/f); o, también, *descargansele mas sesenta Reales / y medio que parece pago a Juan / brabomachado Pintor Por Ra / çon de aver adereçado Las andas / de señor Sansebastian de manos / y oro que puso y otras cosas / como parece de Cartade pago del / dho Juo brabo* (A.P.S.M.M. Libro de la Cofradía de San Sebastián (1617-1660), cuentas tomadas el 9-5-1643 a Pedro Sánchez de Luque, hermano mayor, de los ingresos y gastos realizados desde el 15-4-1641, s/f).

Pero, no sólo debemos atender a estas prioridades ornamentales, puesto que la madera y la pintura, entre otras artes, también hacen una arrolladora y triunfante aparición. Como ya mencionamos en su momento, el carpintero de obra prima, Gabriel Martínez de Peralta es vital para la comprensión del trabajo lignario dentro del monumento, siendo, por derecho propio, el tracista y ejecutor responsable del sagrario de madera emplazado en la cámara santa, según una primera carta de pago en la que se le compensa a cuenta con 150 reales⁴² y otra de 660 reales, fechada en febrero de 1643⁴³. En distinta tesitura, se presenta el afamado pintor lucentino Bernabé Jiménez de Illescas⁴⁵, a quien se le entregan *ciento y se / tenta y quatro Reales... Por Raçon de / un quadro que hiço p.^a la capilla / nueva del sagrario...*⁴⁶. Aunque ignoramos cuál sería exactamente su participación en concreto y sin dar más detalles de la temática tratada, por la manera de expresarse la liquidación y la cantidad que se le adjudica, no descartamos la posibilidad de relacionarlo con los estucos de la bóveda principal del Sancta Sanctorum, donde se disponen diversos asuntos bíblicos.

Después de, aproximadamente, diez años de faena, ya iba siendo, también, el momento de completar ciertas labores onerosas de enlosado y pavimentación que, hasta el momento, y como consecuencia del aparatoso andamiaje instalado en tan angosto y constreñido espacio eran difíciles de ejecutar. El requerimiento de Miguel Ramírez Carrillo y de Juan Donaire justifica la autonomía y emancipación laboral que éstos poseían con respecto al 'tronco' de la familia. En verdad, aunque sus profesiones, indefectiblemente unidas al gremio de canteros, eran las mismas, la oferta de trabajo variaba de manera considerable, pues mientras Francisco Donaire

⁴² A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 28-2-1642 por Pedro Sánchez Prieto, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 21-2-1641, s/f.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 27-2-1643 por Pedro Sánchez Prieto, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 28-2-1642, s/f. Además de este gasto, aparece sólo otro más en el que se le abonan al cerrajero de Montilla, Pedro Fernández de Alcántara, 66 reales *por Raçon / de una Cerradura con dos llaves con sus / tornillos y clavos p.^a sentarla y escu / dos y de quatro nudos de fijas Le / badisas con diez y seis clavos para / sentarlas todo lo qual es para las / puertas del arca del santísimo sa / cram.*...

⁴⁵ Natural de Lucena e hijo de padres nobles, siempre estuvo vinculado al arte de la pintura, a pesar de sus devaneos heroicos como militar. Su formación artística se enriqueció notablemente durante su estancia en Roma. De la *caput mundi* se trajo, en especial, la fascinación por copiar, el follaje y el grotesco, aunque descuidó mucho su habilidad y destreza como artista, pues siempre reparó en otras ocupaciones diferentes, a pesar de los testimonios de su producción dispersos por su ciudad natal. De entre sus discípulos, sobresale el presbítero Leonardo Antonio de Castro, también de Lucena, o el malagueño Miguel de Parrilla. Muere en Andújar, hacia 1671, cuando había sido llamado para emprender una obra pública. El extracto de estos datos biográficos han sido extraídos de PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar Mayor, 1947, t. III, págs. 321-322.

se revelaba, digámoslo así, más 'artístico' en su quehacer, sus dos discípulos discurrían por parámetros más prácticos y ordinarios. En consecuencia, se advierte cómo éstos últimos se embolsan, ahora, un peculio de 122 reales *Los cien Reales dellos por Ra / çon de aver sacado el jaspe negro / y colorado p.^a la soleria de la capilla / del ss.^{mo} sacram.^{to} desta villa y los / v.^o y dos Rl que se dieron de porte / a el dueño de una caReta que baxo / desde lacantera a la vi.^a de cabra / El dho jaspe. en dos caRetadas...*, así como de 200 reales a q.^{to} de / *La dha chapadura de jaspe que estan haciendo...*⁴⁷. Con todo, el mayor de los Donaire seguirá recepcionando las sumas más importantes, cual lo demuestran los quatrocientos Reales / *...a q.^{to} / de la obra que a hecho en el sagrario...*⁴⁸. Al mismo tiempo, otros recibos muestran las cantidades de piedra y jaspe suministrada por otros asalariados como Pedro Cabeza y Pedro Valera, vecinos de Lucena, *çiento v.^o y ocho / Reales... de porta [sic] dos caRetadas de piedra jaspe / por averlo traído desde la cantera / donde se saco a la ciudad de lucena y / Los v.^o y ocho Reales que parece pago / a diego ximenez vz.^o de la dha ciudad por / Raçon de aver traído quatro cargas de / piedra jaspe has ta dha ciu.^a de Lucena / desde La cantera...*⁴⁹ o los diferentes portes y servicios para dichas labores de cantería, dados por Bartolomé Serrano y Fernando Ramírez, éste último vecino de Cabra, por un total de 26 reales⁵⁰.

Parece ser que, a finales de mayo de 1643, la talla y obra en madera del tabernáculo de Martínez de Peralta debían estar casi concluidas, por cuanto se muestra luego una nómina de 550 reales *de Resto de la he / chura del sagrario de madera*⁵¹.

Llegados a este punto, el nuevo espacio requería, con urgencia, la determinante intervención de los doradores para afrontar las últimas labores concernientes a la decoración y embellecimiento de la capilla. Por eso, la mayoría de los desembolsos reflejados atienden, principalmente, a los profesionales de este gremio; en nuestro caso, tanto a batihojas como al escultor-dorador, los cuales facultan dicha posibilidad estética. Desde febrero de 1644 hasta el mismo mes de 1645, se entregan 120 reales a Juan Bravo Machado por el dorado que le estaba asentando a la urna del Sagrario,

⁴⁶ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 28-2-1642 por Pedro Sánchez Prieto, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 21-2-1641, s/f.

⁴⁷ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 10-2-1644 por Fernando García Polo, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 27-2-1643, s/f.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ La obra final, según la data, se tasó en 110 ducados, precio cubierto con los diferentes pagos que se le fueron entregando. Vid., A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 10-2-1644 por Fernando García Polo, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 27-2-1643, s/f.

realizada por Martínez de Peralta, así como 550 reales a Andrés Ruiz Monje por *valor de / cinco mill y quinientos panes de / oro batido a Raçon de cien Rl.^s / el millar p.^a la obra del sa / grario... como parece de carta de pago / del susodho su ffha en esta v.^{ta} a / tres de octubre del año pass.^{do} de q.a y quatro⁵². Sin embargo, no cesarán los trabajos de Francisco Donaire o los de su familia; es decir, los de su hijo Juan y su yerno Miguel. En esta ocasión, el mayor de los Donaire se hace nuevamente con 300 reales *a quenta de // la obra del jaspe que Haçe / en el sagrario...* mientras que los otros dos alcanzan 464 reales por el mismo concepto. Al no ser ahora tan explícito el destino de dichas libranzas, seguimos sosteniendo que, cada cual, permanecería ocupado en las distintas 'parcelas' artísticas ya señaladas anteriormente y para las que habían sido contratados⁵³.*

Las cuantías seguían ascendiendo por momentos. La presencia de doradores y batihojas ya era bien notoria, a raíz de las libranzas mostradas, pues ocupaban el grueso del apartado destinado a gastos. El material base —los libros de oro— llegaban desde la ciudad de la Mezquita para aprovisionar a los profesionales del ramo. De hecho, se abonan 350 reales a Andrés Ruiz Moreno, batihoja de Córdoba, por razón de ciertas cantidades de libros de oro fino para su gasto en la capilla, entre los meses de abril, junio y julio de 1645⁵⁴. A buen seguro, Juan Bravo Machado sería el encargado de acoger el oro de este batihoja y ejecutarlo, pues así se le brindan 400 reales *a quenta / de mayor cantidad por Raçon / de aber asentado treinta y dos / Libros de oro brunido y otros trein / ta y dos libros de oro mate que / se gastan en las aras de la / capilla del ss.^{mo} sacram.^{to} Co / mo parece de la dha. carta de / pago su ffha. en la villa dea / guilar en once días deste / pres.^{te} mes de m.^o año de la ffha / desta⁵⁵. En otra línea, se mantienen las imponentes inversiones hechas para financiar el quehacer del maestro Donaire, con 400 reales *a quenta de / la obra del jaspe que a labrado... o, extraordinariamente, el jornal de Andrés Gómez del Rey, vecino de Lucena, de 44 reales Por pintar / los santos del sagrario...⁵⁶.**

⁵² A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 9.2.1645 por Fernando García Polo, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 10-2-1644, s/f.

⁵³ *Ibidem*. Apuntar, igualmente, los 9 reales y medio que se gastaron en 2 fanegas y media de yeso y en 3 fanegas de cal.

⁵⁴ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 24-3-1646 por Fernando García Polo, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 9-2-1645, s/f. En verdad, y revisados los originales y las transcripciones hechas, nos resulta chocante la aparición de dos batihojas de idéntico nombre y primer apellido (Andrés Ruiz) y misma procedencia (Córdoba), a los que, únicamente, les separa su segundo apellido (Monje y Moreno, respectivamente). No sabemos si podían ser familiares o les unía algún tipo de parentesco. Sin embargo, no descartamos, tampoco, la posibilidad de estar ante el mismo personaje.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibid.*

La fábrica iba tocando su fin. El revestimiento de la obra iba revelándose cada vez con más fuerza. Ahora le tocaba el turno decorativo a los vanos principales, sin olvidar las mejoras del interior. De tal forma, y sin mucho afán de protagonismo, es Bravo Machado quien acomete tal encomienda, no sólo por haber protagonizado la experiencia física *de aver dorado los arcos de la ca // Pilla deel sagrario* por lo que percibe 160 reales, sino también por haber suministrado *díez y seis libros de oro que dio para / dorar los arcos...*⁵⁷. Esta doble funcionalidad la repetirá al año siguiente cuando reciba 997 reales *Por raçon de aver asen / tado el oro de çiento y quarenta y / cinco libro en la sena y en los poste / les a Raçon cada uno de medio ducado / que Haçen sietecientos y nobenta / y siete Reales y los doscientos R.º / Restantes de veinte libros de oro / que dio...*⁵⁸. Sin embargo, los encargos del metal áureo para su asiento no dejarán de gestionarse a través de Andrés Ruiz Monje quien percibirá, por una parte, 228 reales de 24 libros de oro que dio entre 1646-1647⁵⁹ y, por otra, de 494 reales por 52 libros de oro entregados en diferentes partidas entre 1647-1648⁶⁰.

Andando el tiempo, sólo restaba finiquitar el débito contraído con ciertos artistas. Así, ocurriría con Francisco Donaire, quien recepciona 40 reales *Por quen / ta de la piedra que labro para dho Sagrario dio recibo / en quince de maio de seisº y quarenta y nueve*⁶¹. No obstante, quedaban ciertos detalles por concretar. Este es el caso de las puertas de la Cámara Santa, realizadas por Gabriel Martínez de Peralta, quien señala haber recibido a cuenta del encargo 100 reales, según pago exhibido en 15 de febrero de 1649⁶². Previamente, hubo de hacerse el herraje sustentante de las mismas llevado a cabo por el cerrajero montillano Pedro Fernández de Alcántara según carta de pago de 50 reales que presentó a 20 de mayo de 1649⁶³.

Pese a todo, la Hermandad comenzó a resentirse de su peculio, no muy boyante. La realización de la capilla le estaba suponiendo unos esfuerzos extraordinarios, sin

⁵⁷ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 9-3-1647 por Fernando García Polo, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 24-3-1646, s/f.

⁵⁸ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 10-3-1648 por Fernando García Polo, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 9-3-1647, s/f.

⁵⁹ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 9-3-1647 por Fernando García Polo, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 24-3-1646, s/f.

⁶⁰ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 10-3-1648 por Fernando García Polo, acompañado del hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 9-3-1647, s/f.

⁶¹ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 29-10-1651 por Bartolomé Gómez, como heredero del licenciado Miguel Sánchez Chicón, hermano mayor que fue de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 10-3-1648 hasta el fallecimiento de éste último, nº 7, s/f.

⁶² *Ibidem*, nº 5, s/f.

⁶³ *Ibid.*, nº 3, s/f.

parangón en toda su historia, a pesar de estar en puertas su terminación. De ahí que en el cabildo celebrado el 4 de agosto de 1651 *dixeron que Por q.º la dha / cofradia atenido senbradas dos suertes de / tierra del conçejo des tavilla y della q / an procedido sesenta y seis fanegas / y nuebe almudes de trigo y Respecto de // que la capilla del Ss.º Sacram.º se adeacabar / de todo punto es neces.º se benda el dicho trigo para / los gastos q sean de haçer en la dha obra / acordaron que las dhas sesenta y seis fane / gas y nuebe almudes de tr[ig]o se bendan / sacandolas al pregon y Rematandolas / en quien mas diere Por Ellas y los / mis [sic] q deellas proçedieren en tren en / poder del dho L.º al.º morejon p.º q en / quenta y Raçon los baya gastando en / la dhaco fradia y capilla...⁶⁴.*

Con todo, las partidas de gastos, progresivamente más moderadas, seguían sucediéndose. De hecho, las distintas liquidaciones apuntan la obligación de rematar las postreras labores de la obra. Justamente, hacia 1650-1651, se muestran varias entradas alusivas al sagrario: a saber, 150 reales entregados a Pedro de Alcántara *que se le devian / del herraje que hizo para las puertas del / Sagrario...;* 1050 reales a Gabriel Martínez *que se le restavan deviendo de / lo que montaron las puertas que hizo...;* y 80 reales de Juan Bravo Machado *que se le pagan por q.º de lo / que a de aver por las puertas del cho. Sagra / rio questa dorando*⁶⁵.

De todas maneras, ahí no queda todo, ya que el espaldarazo final vendrá reflejado en las totales siguientes. La tarea de Bravo Machado veía su fin con una última entrega de 640 reales *del dorado / estofado de las puertas del sagrario...;* a cuya suma hemos de añadirle los 415 reales empleados en 32 libros de oro que se le compraron a Andrés Ruiz Monje para su asiento en dichos accesos. Este encargo no se limitaba a lo referido, ya que luego, también, hubo que satisfacerle a Pedro Díaz, vecino de Lucena, 20 reales por haber dorado sus llamadores⁶⁶. Asimismo, y una vez abonadas las entradas referentes a las puertas, saldaron con Miguel Ramírez y Juan Donaire el tema de la solería y pavimentación del recinto, cuyo

⁶⁴ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cabildo 4 agosto 1651, s/f. Los presentes a la asamblea fueron: Licenciado Juan de Góngora, vicario; Licenciado Alonso Morejón Calderón, hermano mayor; Fernando García Polo, su acompañado; Bartolomé Sánchez Serrano; don Francisco de Mesa Abendaño; Antonio Valera; Pedro de Roxas Besar; Pedro López Descaño; Juan Ruiz Negrete; Pedro Martín el Mozo; y Lope García Tablada.

⁶⁵ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 29-10-1651 por el licenciado Alonso Martín Calderón, hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde la fecha del fallecimiento del anterior hermano mayor, s/f. A modo de aclaración, señalaremos que el mayordomo que nos aparece en esta ocasión no es otro sino el propio Alonso Morejón Calderón, pues, a buen seguro, la equivocación en el primer apellido haya sido un descuido por parte del secretario o del escribano que hiciese las oportunas anotaciones en este año, algo frecuente en la época -esto de obviar o alterar algún apellido como veíamos líneas arriba con Blas Bravo Machado-.

⁶⁶ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 23-11-1653 por el licenciado Alonso de Calderón, hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 29-10-1651, s/f.

montante ascendería a la cantidad de 1634 reales⁶⁷. Del mismo modo, se registra una partida encargada de acopiar una serie de gastos diversos consistentes en *haçer una haça / de barbeço y sembrarla y cohecho y segarla / y escarda... además de una cortina / [de] seda negro hechura... de su foro y ta / fetan y otros gastos por menudo que se hiço / quando se hiço la capilla y jaspe que / falto...*⁶⁸.

No es impresión, sino realidad. La capilla ya estaba acabada. Sólo quedaban los pequeños detalles y aditamentos necesarios para completar su ambientación. Por eso subrayamos en estas mismas cancelaciones, como punto y aparte, la intervención del maestro platero y fiel contraste de plata y oro cordobés Antonio de Alcántara⁶⁹, quien recibe *mill y sesenta y dos / reales que costo una lanpara de plata / para el sagrario y capilla del SS.^{mo} Sa // cramento como consta de carta de / pago... su / fha once dias del mes de otu.^o de mill / y seiscientos y cinq.ta y tres años*⁷⁰. Como adnato, el exorno de la nueva capilla motivaría supuestas innovaciones estéticas dentro del ajuar de la propia de la Hermandad, acorde con esta nueva política de gestión artística. De este modo, en 1658, *Discargansele mas mill y cien / Reales que pareçe pago a pedro / de contreras maestro de platero / dela ciu.^a, de cordova por aver / hecho vna custodia con un sol / para sacar en las proçesiones / deel ss.^{mo} sacramento en sus / festividades todo de plata so / bredorada en cuya cantidad / seincluye la plata y oro que peso / reducido a vellon y la hechura / que todo monta la dha cantidad / y asi consto de carta de pago de / el dho platero que se hallara enestas q.*⁷¹

No obstante, el tiempo siempre se encargará de velar por tan alto honor constructivo. Por eso, a finales de 1659, vuelven a aparecer unas pequeñas datas monetarias de 40 reales y medio para atender a necesidades de diversa índole tocantes a

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Antonio Alcántara, hijo del también platero Gonzalo Alcántara, nació en la capital cordobesa el 21 de abril de 1619. Según Ortiz Juárez, en 1633 ya era marcador. No conocemos muchos datos biográficos, pero sí sabemos que, en 1656, al morir su esposa, se ordena sacerdote. Como obras más sobresalientes salidas de su obrador, podríamos señalar la exquisita y primorosa custodia procesional de Santaella (1656), las mazas del Ayuntamiento de Bujalance (1655) o el ostensorio del Monasterio del Cister de Córdoba (1666), entre otras. Su óbito le sobrevino en Alcolea (Córdoba) hacia 1672. Su actividad como contraste la tenemos recogida en contados modelos como, por ejemplo, el ostensorio del santuario egabrense de Nuestra Señora de la Sierra, pues la contrastía áureo-argentífera en la Córdoba del siglo XVII no se encuentra muy constatada hasta el momento. Cfr., ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de la platería cordobesa*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980, págs. 22, 25, 44-45 y 80.

⁷⁰ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía...*, cuentas rendidas el 23-11-1653 por el licenciado Alonso de Calderón, hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 29-10-1651, s/f.

⁷¹ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (1659-1722), cuentas rendidas el 17-4-1659 por Alonso de Calderón Morejón, mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde 1-1-1658 hasta fin de diciembre de 1658, s/f. Actualmente, ignoramos el paradero de esta pieza.

2. Tesoro Parroquial. Pinturas murales.
Suponemos que tal recinto hacía las veces, antaño, de alacena sacramental.



la traída de un ara para la urna del sagrario, una serie de bastidores para otras dos aras del mismo lugar, consumo de incienso y derechos de la aprobación de la visita pastora⁷². Es más, en 1671 y por importe de 70 reales, se costea *una puerta cerradura y llabe / y ponerla en vna [alacena] que esta dentro del sagrario junto al deposito*⁷³, lo cual nos certifica la existencia de un espacio cerrado, a modo de un típico vasar doméstico, concebido expresamente para el resguardo y salvaguarda de los vasos sagrados. En este sentido, no debe descartarse la posibilidad de que dicha dependencia se corresponda con el actual pasillo o corredor revestido con decoración mural, actual contenedor del tesoro parroquial, y que, durante un tiempo, sirvió de conector entre el altar mayor y el *Sancta Sanctorum* haciendo las veces de sacristía⁷⁴. (Fig. 2)

Consumatum est. La embrionaria empresa principiada, aproximadamente, dos o tres décadas antes, ya se avistaba en su plena excelsitud, como redescubrimiento de la centralidad eucarística más absoluta, rayana en la suprema heroicidad del Dios-Hombre. La pletórica inviolabilidad a la Vida y al Amor de Aquél se ofrecía al sujeto

⁷² A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (1659-1722), cuentas rendidas el 21-2-1660 por el licenciado Alonso Martín de Calderón, presbítero, mayordomo y hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 17-4-1659, s/f.

⁷³ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (1659-1722), cuentas rendidas el 2-11-1672 por Cristóbal de Luque Moyano, hermano mayor y mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, de los ingresos y gastos realizados desde el 1 de enero al 31 de diciembre de 1671, s/f.

⁷⁴ Gracias a la información oral que, en su momento, pudo compilar el cronista oficial de Monturque, ya lo dimos a conocer en GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "*Mysterium Fidei. La Capilla...*", pág. 203, nota 30.

mortal en secreto misterio de fe, con el propósito de hacerlo caminar por el momento presente con generosidad y suprema valentía, sin avoleza ni apostasia, hacia la codiciada santidad. El espacio, hecho sudor de unidad, y la luz, inefable crucero redentorista, forjaban una crústula inquebrantable para unas galas edilicias enaltecedoras del único ser inmortal.

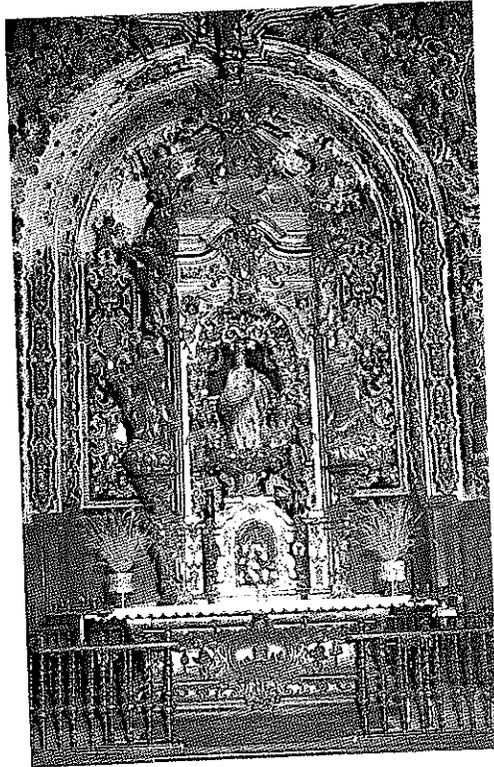
HABITACIÓN PARA DIOS. UN PROYECTO DE ARTE-LITURGIA VIVO Y EFECTIVO. REFLEXIONES ICONOGRÁFICAS E ICONOLÓGICAS

Si de vital importancia resulta el análisis evolutivo del recinto por su permanencia y pormenorizada progresión histórica, no nos resistimos a tantear otros derroteros más 'intangibles' que éste, pero tan trascendentales como el primero, pues todo proyecto que se precie de serlo goza tanto de nociones conceptuales y deseos materiales como de inquietudes espirituales. Y no digamos en estos casos donde la mente creativa se deja llevar por los anhelos de enseñar para mostrar y, a la postre, ser. El Sagrario de Monturque se reafirma ante esto, no sin antes advertir el 'itinerario' intelectual del cual ha emanado. Es evidente que no nos encontramos ante una superación arquetípica surgida desde la experimentación iniciada en el templo catedralicio cordobés y revalidado en su consiguiente emancipación aguilarenses. No obstante, en nuestro caso, se inaugura un concepto de capilla sagrada, reservada para la Divinidad, aislada del presbiterio gracias al mantenimiento quasi medievalizante de ciertas connotaciones simbólicas heredadas de las edificaciones sagradas precursoras; pero revertida a su favor, por cuanto el espacio a articular y programar se torna más diáfano y 'aperturista' a los nuevos fieles que aspiran llegar hasta su propio perfeccionamiento místico. En otras palabras, el recinto monturqueño quiere mantener el 'encanto' espiritual de antaño, el cual aliente la emoción religiosa de esa intimidad reservada para el clero, si bien con la complicidad eucarística favorable desde el Concilio de Trento de exhibir y mostrar, de modo grandilocuente, el quid de este sacramento. En virtud de esta tesis, las capillas sacramentales deben abandonar la presunción y petulancia gratuitas en las que las había sumido el poder sacerdotal, para abordar un proyecto creativo, con el suficiente decoro y dignidad de siempre, en aras de cristalizar una evolución edificante del culto ritual con la devoción sacramental vigente. En definitiva, estos ámbitos de nueva planta sucedían y pretendían tomar la alternativa —aunque fundiéndose con ellas— a las máquinas retablísticas y artefactos quinientistas —fieles pantallas artísticas y efectistas corrientes devocionales— para alzar el *concepto* barroco de sagrario per se, sin necesidad de respaldarse en vastos programas visuales dentro del presbiterio que ayuden a descifrar el origen de todas las cosas⁷⁵. Ahora sólo basta con sistematizar y organizar, convenientemente,

⁷⁵ No obstante, para comprender las distintas tipologías que han ido emanando desde el campo de la retablística a favor de la exaltación de la Eucaristía, son interesantes las matizaciones introducidas por MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El retablo barroco en España*. Madrid, Alpuerto, 1993.

3. Leonardo Antonio de Castro et al. Sagrario. Parroquia de San Mateo. Lucena (Córdoba). 1740-1771

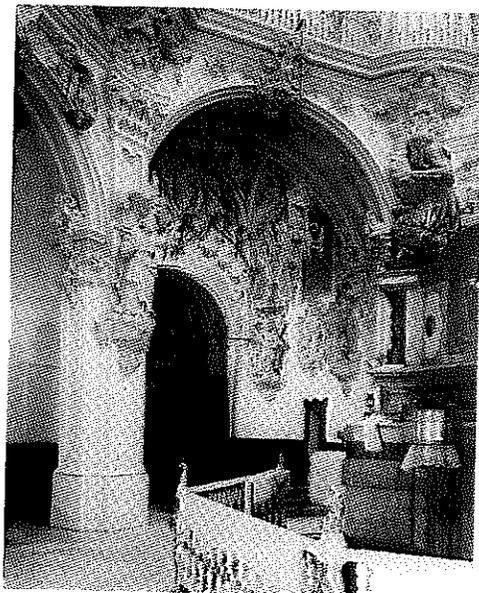
conforme a la liturgia a la que ha sido adoctrinada la masa del pueblo, una serie de elementos capitales para su ordenación y conjunción orquestada; a saber, la luz, el espacio o los símbolos, para hacer más multitudinaria si cabe tan relevante expresión de fe y poder teocrático. Para que sirva de ejemplo receptor de todo ello, penetremos en la orden cartuja y entenderemos esa paradójica funcionalidad del espacio sagrado, hermético y público al mismo tiempo, inferido en estos prototipos locales, asimilados a extraordinarias "celdas" de Cristo. He ahí la esencia teológica de cualquier microcosmos sacramental del XVII y del XVIII⁷⁶.



Pese a todo, la tradición veterotestamentaria rezuma tanto en su modelo como en su planteamiento iconográfico, pero no ya como un asimilado y reflexivo estudio de erudición bíblica, sino en función de una mimetización rítmica de valores y criterios ya ensayados, que no tienen aspiraciones algunas de recreaciones ilusorias y fascinantes, pero que, por el simple hecho de dominar en esas otras lecturas arquitectónicas un origen divino, desean seguir prendados de su sabiduría divina. Esto no quita para reconocer el mérito de tales muestras, sobre todo por su efectividad y su obcecación en la tradición dogmática. No obstante, su amparo en la recreación plástica y, en definitiva, a la hipertrofia artística los hace desaprovechar buena parte de toda esa fuerza anterior o atractivo sincretista de naturaleza bíblico-salomónica. Nunca hemos

⁷⁶ Vid., RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Espacio, Tiempo y Forma. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 3, Universidad Autónoma de Madrid, 1991, págs.43-52.

4. Francisco Javier Pedrajas et al.
Sagrario. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Priego (Córdoba). Circa 1772-1784



dudado del extraordinario valor de Sagrarios como los de las vecinas ciudades de Lucena (Fig. 3) y de Priego (Fig. 4) —seguidores de la idea monturqueña—⁷⁷. De tal forma, su sumisión a la estructura y delirio ornamental de un gusto de corte rococó y recargar, más y más, sus muros con refinadas y aparatosas yeserías no constituyen instrumentos eficaces que, respectivamente, faciliten la comprensión de sus maravillosos y estudiados girones iconográficos.

En el caso de Monturque, descuella, en primer lugar, la "imperiosa" necesidad que debió sentir la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Parroquia de San Mateo para llevar a cabo esta admirable fábrica al conocer la construcción de Aguilar, a la que, indudablemente, remite. En honor a la verdad, seguro que poseían en mente la construcción de una capilla sacramental que hiciese "vivir" la presencia real de Cristo en el templo parroquial, pero sin definir un estilo o unas formas en concreto. Por eso, al conocer la capilla de la Parroquia del Soterraño de la villa aladaña no dudaron en saber lo que querían; es más, creemos, que no llegaron a verla terminada, pues si confiamos en la fecha en que se da por ultimada la obra de Aguilar (1639)⁷⁸, se limitarían a captar la idea y, sugestionados por tal arrebató, quisieron trasladar aquella teocrática magnitud a su localidad. Además, sin mediar

⁷⁷ Para profundizar sobre el conocimiento de estos paradigmáticos modelos sacramentales, consúltese, para el primero de ellos, el ya citado TAYLOR, R.: *Una obra española...* y, para el segundo, PELÁEZ DEL ROSAL, M.; TAYLOR, R.; y SEBASTIÁN, S.: *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Col. Estudios sobre Historia y Arte de Priego, 2. Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1988. Nuestro sincero y merecido reconocimiento al Dr. Manuel Peláez del Rosal por las continuas atenciones con las que nos colma ante algunas de nuestras peticiones.

⁷⁸ Esta es la fecha que Madoz facilita como terminación del Sagrario de Aguilar, cfr., MADOZ, P.: *Diccionario...*, pág. 11. Asimismo, vid., GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "Mysterium Fidei. La Capilla...", pág. 201.

palabra, los contactos que fluirían entre ambas hermandades no quedarían solamente en el proyecto sino, también, es posible que acudiesen a solicitar la experiencia de algunos artistas para que, también, trabajasen en Monturque. De hecho, esto es lo que ocurrirá con Francisco Donaire⁷⁹. Gracias a tal "préstamo", la vigencia conceptual y morfológica del Sagrario como "templo dentro del templo", en Monturque se refresca en aras de una mayor claridad de lo que allí se guarda, deducción ésta emanada de la fiel traslación del modelo sin haber estudiado, previamente, ni sus efectos ni sus resultados. En consecuencia, en el ánimo del clero monturqueño sólo estaría el deseo de querer aparentar los mismos afanes de grandeza y bambolla al gozar, salvando las distancias, de las mismas distinciones visuales y sagradas que sus "colegas" de Aguilar.

Ante esta esplendorosa intencionalidad, no tiene nada de extraño que otras cofradías instaladas en la misma parroquia anhelasen las mismas gestas para sus advocaciones. Así, creemos, fue lo que acontecería con la Hermandad de la Inmaculada Concepción, la cual, pasados los años, renovarían todo su patrimonio en pos de una puesta al día lógica con el resurgir de este tipo de corporaciones. Por eso, entre otras cosas, acometerán la hechura de una imagen nueva que ascendió a quinientos y cinc^{ta} Rs / que balen diez y ocho mill y setecientos / mrs del preçio y hechura de una ymagen / de La conp^{ta} que a hecho p^a su altar capilla / consta de carta de pago de bernardo franco / de mora maestro y vz^o de granada su ff^o en ella / a v^o y siete días de nobiembre del dho año de 50 a⁸⁰. Pasado el tiempo, y previa aprobación en visita pastoral del Ordinario del lugar, se llevó a cabo, casi medio siglo después, un retablo de madera, encargado a José Primo, vecino y tallista de Lucena, por un total de 1500 reales⁸¹.

⁷⁹ Sin embargo, es curioso cómo el documento genealógico de su familia hace caso omiso de su intervención en el Sagrario esta localidad, sobradamente constatada en las cuentas de la cofradía. Desconocemos las verdaderas razones que llevaron a Francisco Donaire prescindir de tal mérito artístico en su trayectoria, pues sabemos que el compilador del manuscrito (Fray Bartolomé de Carmona Donaire Trejo) conoció la biografía de este artista gracias a la información de limpieza que el propio Donaire pidió realizara Juan del Campo Sandoval, a la sazón Alcalde del estado de hidalgo en Aguilar, hacia 1652. Hasta la presente, no sabemos si Francisco Donaire gozó de alguna exención o derechos de hidalguía en concreto ni tampoco conocemos datos personales suyos desde esta fecha de 1652. Cfr., [C]ARMONA [D]ONAIRES [T]REJO, [Fr]ay [B]artolomé [d]e: *Noticia del Origen de todos los Donayres Trejos...*, 1744, fols. 1 y ss [manuscrito].

⁸⁰ A.P.S.M.M. *Libro de la Cofradía de la Concepción de Ntra. Sra.* (1646-1726), cuentas tomadas el 28-10-1651 a Sebastián de Aguiar, hermano mayor, de los ingresos y gastos realizados en el año 1650, s/f. En la actualidad, desconocemos el paradero de esta imagen, pues la estética granadina del padre de los Mora, Bernardo Francisco de Mora, no se corresponde, para nada, con la escultura inmaculista sita en la Parroquia de San Mateo, de Monturque, la cual más bien responde a modelos decimonónicos. Vid., A[ROCA] L[ARA], A.: "Retablos dieciochescos en San Mateo", en AA. VV.: *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba: La Caja Obra Cultural, 1992, t. 3, pág. 1073; y AA. VV.: *Catálogo artístico...*, pág. 134. En una búsqueda realizada para localizar otras obras de Bernardo de Mora, nos sorprende la presencia de otra *Inmaculada* en la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor (AA. VV.:

Desde un primer momento, y respetando la disposición originaria de la capilla, los artífices se limitarían a trabajar sobre el terreno conocido —lo que sería el habitáculo principal—, sin excluir el refuerzo de los antiguos paramentos y la nueva cimentación del *Sancta Sanctorum*, confluyendo, pues, en una planta de gusto bicameral. Para este último edículo, debieron valerse, a buen seguro, de cierto espacio público, pues, hasta bien entrado el siglo XIX, Ramírez y las Casas-Deza nos informa que *la iglesia parroquial, que estuvo dentro de la población se ha quedado fuera por haberse arruinado cuatro o cinco calles enteras, de cuyas casas se ven los vestigios, y todo aquel terreno se ha convertido en hazas*⁸². O recordemos, asimismo, cómo la cofradía de Jesús Nazareno —por mediación del rector parroquial Pedro Marcos Baena—, para la construcción del camarín a su Titular, en 1 de junio 1694, se dirigía a la Marquesa de Priego para que le concediese tomar una calle inmediata a la capilla, a lo que dicha señora, haciéndose eco de ello y *haviendoseme informado ser así y que dello no resulta perjuicio al común, ni a particulares= Por el presente doy y concedo licencia para que de la calle rreferida se tome el sitio que se neçesitare para dicho efecto, y mando no se impida ni embaraze en manera alguna...*⁸³. Efectivamente, si hoy paseamos por los aledaños del templo, comprobaremos su

Catálogo artístico..., t. VI, pág. 112). Nuestra sorpresa no se debe a la presencia de dicha efigie, sino a la datación que los autores de la obra -remitiéndose a un artículo de Pablo Moyano Llamas-le otorgan (1698), la cual, de partida, negamos rotundamente como verdadera, pues, desgraciadamente, Bernardo Francisco de Mora fallece en Granada, el 26 de enero de 1684. Según Gallego Burín, a la muerte del patriarca, vivían tres de sus hijos: José, Bernardo y Diego. Tanto del primero como del último, sí tenemos constancia palpable de sus trabajos artísticos; ahora bien, este Bernardo que Gallego cita, dudamos que, también, se dedicase a la escultura, y además, de tan diligente forma como sus otros hermanos, pues de él apenas ni existen rastros de su perfil biográfico -sólo su existencia en la partida de defunción del padre-. Vid., GALLEGO Y BURÍN, A. (1925): *José de Mora*. Col. Archivum, 5. Granada, Universidad, 1988, págs. 72 y 229 (apéndice VII).

⁸¹ El acuerdo dice así: *Itt. selereciven en datta a dho. / May^{mo}, Unmilly quinientos rr. / Vellon los mismos que declaraaver / tenido decosto, elRetablo detalla / que sea hecho para la capilla yAl / tar desta Cofradía, envirt^d. / dedecreto delltr^{mo}. S^{no}. D^o. Martín de / Barzia delconzejo desuMag^d. obispo de / Cordoba, sufha., énlas^o. visita deAg. / alos quinze deNov., del año pass^{do}, de / mill Setecientos Zinq^o. Y siete, pr. / ante el D. D^o. Juan Antt., Carras- / calvelli, secret., p^r, elq. seconzedio / lizenzia a dho. Mayordomo p^r. // quehiziese dho, retablo como dedho. / decreto consta, cuio costo entrego a d^o. / Joseph Primo Vezino ytallista dela / Ziudad deLuzena Como semanifesta / desuRezivo acontinua^o. De dho decre / to, queRubricado todo quedacon / los demas Recados desta qr^a (Para el estudio de esta familia de retablistas, vid., TAYLOR, R.: "La familia Primo: retablistas del siglo XVIII en Andalucía", *Imafronte* n^o 3-5, Universidad de Murcia, 1987-1989, págs. 323-345). Esta máquina, por su coste y por su factura, pensamos es la que ocupa el testero izquierdo de la cámara principal del Sagrario. Por desgracia, este retablo enfunda parte de las yeserías que se hicieron en la capilla, aventurando, gracias a las exploraciones llevadas a cabo *in situ*, la existencia de un retablo en yeso, coronado por un altorrelieve que recuerda la iconografía de *Elías alimentado y confortado por un ángel*, una de las prefiguraciones que circundan el eje temático del recinto y antecedente o prefigura bíblica de *Jesús orando en el Huerto de los Olivos*. Esperemos algún día, y por intercesión del actual Párroco de Monturque, Domingo Prados Romero, saber qué se esconde detrás de esta empresa dieciochesca.*

⁸² RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, L. M^a: *Corografía histórico-estadística...*, pág. 361.

5. *Relieve del Buen Pastor. Exterior de la Capilla Sacramental de la Parroquia de Padre Jesús (Ronda)*



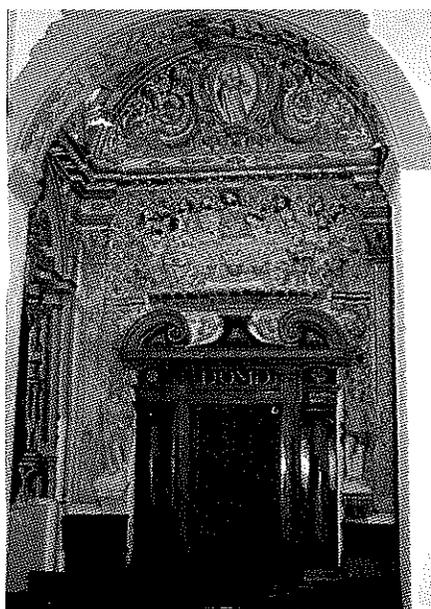
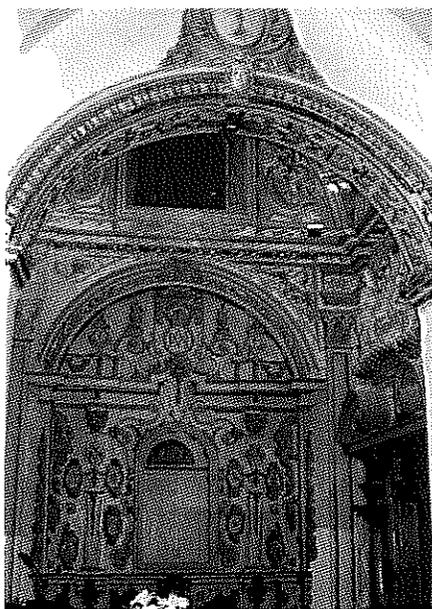
estado agreste, sin anular, al igual que ocurre en Aguilar⁸⁴, la vocación cristológica inherente en sus muros exteriores, los cuales, en su día, no debieron pasar desapercibidos para sus viandantes — aunque no nos hayan quedado restos algunos de una duradera placa marmórea a modo de señalética sacramental—⁸⁵. (FIG. 5)

La capilla ofrece un doble vano de acceso a la misma (FIG. 6): éstos son, el principal, de cara a la nave del Evangelio; y el otro, más secundario, situado en el mismo altar mayor. A pesar de creer que el segundo de ellos fuese abierto a la postre, ambos ingresos aseguran su realización desde primera hora, según lo demuestra la decoración externa circundante. Sin saber, a ciencia cierta, el significado y su por qué del vano lateral, podríamos aventurar una evidente significación: en primer lugar, una conexión directa del clero con el sagrario de cara al traslado del Reservado; y, en segunda instancia, el propósito de no 'cegar', lumínicamente hablando, la capilla mayor, pues ésta sólo recibe la claridad, precisamente, desde este lateral. En sendos casos, su decoración abastece toda la zona del intradós en base a unas articulaciones geométricas bastantes rígidas, cuya horadación logra alcanzar un efecto de marquetería ennoblecido gracias a la policromía y la fuerza viva del dorado⁸⁶. El medio punto del arco se enriquece por el labrado de su biselado, si bien

⁸³ A.P.S.M.M. *Libro de Mandamientos y Certificaciones* (1629-1705), fols. 151r y 263r. Extraído de LUQUE JIMÉNEZ, F: "Dos documentos para la historia de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno", *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (Monturque), Semana Santa 2000, págs. 9-11.

⁸⁴ GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "*Mysterium Fidei*. La Capilla...", pág. 228.

⁸⁵ Si este tipo de indicadores no pasaron desapercibidos para ejemplos sacramentales como los de Córdoba, Aguilar o Almería, hemos comprobado la continuación de la misma a lo largo del siglo XVIII, *verbi gratia*, en la Iglesia de Nuestro Padre Jesús en Ronda. Agradecemos la información facilitada para esta última noticia a nuestro compañero Sergio Ramírez González, quien nos advirtió de su existencia.



6. Entrada lateral y principal al Sagrario. En la fotografía de la izquierda, observamos el retablo que José Primo realizó para la Hermandad de la Inmaculada Concepción hacia 1757-1759

en el arco principal ha sido cegado por una capa reciente de cal y pintura plástica que desdice del ejemplo limítrofe y mengua la posible magnificencia de su entrada. En la clave del arco, la cabeza de un ser angelical parece soportar el peso de una tosca cartela, de regusto manierista, de la cual penden unas comedidas y enjutas guirnalda de frutos. Su espacio oval sirve de receptáculo para una custodia de sol u ostensorio dorado, evidencia palpable de lo que se oculta en el interior⁸⁷. Asimismo,

⁸⁶ Este mismo efecto visual, textural, cromático y simbólico se disponía en algunas de las pilastras laterales del conjunto sacramental ipagrense, en concreto, en los arcosolios de los retablos laterales de la cámara principal. Vid., GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "Mysterium Fidei. La Capilla...", pág. 210.

⁸⁷ Recordemos que la señalización de estos espacios con las custodias indicando el lugar de exposición permanente para la Divina Majestad serán frecuentes en estos monumentos, por ser ésta (el ostensorio) la pieza más demostrativa para simbolizar la adoración eucarística. E incluso, desde principios del siglo XVIII, se llega a convertir dicha entrada en un verdadero altar de culto. Si no, recuérdese el frontispicio del Sagrario de Montemayor, donde, bajo un elegante cortinaje, se encuentra la custodia amparada por una cohorte celestial de angelitos. Para adentrarse en el estudio de este inmueble, cfr., RIVAS CARMONA, J.: "Gaspar Lorenzo de los Cobos, un sevillano en el barroco cordobés", en AA.VV.: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, Universidad-Facultad de Geografía e Historia, 1982, t. 1, págs. 713-722.

y para no variar, la cartela del arco principal, muy renovada y algo más comprimida, guarda en su interior un cáliz con la sagrada oblea, tal como, *a posteriori*, se advertirá en las cartelas centrales labradas en las puertas de madera que cierran el acceso al *Sancta Sanctorum*.

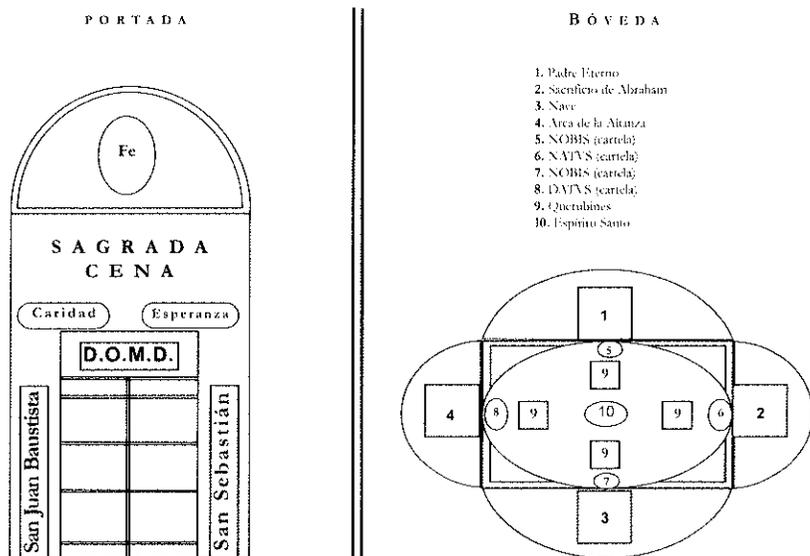
El *Sancta* o cámara principal, centrada con respecto al eje longitudinal de la nave, configura una estancia bastante apretada y muy ceñida al hueco espacial preestablecido antes de su construcción. Enaltecida por pares angulados de pilastras corintias donde se explayan elegantes juegos de *candelieri* y en los arcos perpendiculares a la bóveda vaída una geometrizable decoración en los marcos de las ventanas (una de ellas, cegada) flanqueados por guirnaldas frutales y cabezas de angelotes⁸⁸, todo parece estar como muy sobrepuesto, con una sensación de derrumbe algo agobiante y cuyo trabajo en yeso transmite una sensación voluble de fragilidad. Parece que, y nunca mejor dicho, la sala del festín estuviese reservada para los justos. Una capilla algo más rectangular, como la de Aguilar, y abusando de algunos metros de las antiguas calles traseras, hubiese permitido un desahogo más solaz y "emoliente" en todos sus sentidos. Sin embargo, ante sus níveos y albos muros de arena y cal se encaja toda una lectura iconográfica referente al sacramento de la Eucaristía.

Si, artísticamente hablando, ya revelábamos en el Sagrario de Aguilar su condición de recinto manierista con ciertos ápices protobarrocos, en esta ocasión dichos conceptos, a pesar de estar en la línea marcada, no quedan a la altura del refinamiento y exquisitez del citado ejemplo. Puede ser que el constreñimiento y la coerción a la que se ve sometida el programa apologético impida la clarividencia de formas, la consecución progresiva de una "sinrazón" estilística factible o la exposición de un ambiente sentido y querido *ad nutum*. Asimismo, si en su momento tomábamos como referencia de cara al alcance de un esquema compositivo el Sagrario de la Mezquita-Catedral de Córdoba, ahora vemos cómo la idea se arrastra desde el siguiente ejemplo, desde Aguilar de la Frontera, hacia una cierta desvirtuación formal, diríamos como resumida, del modelo campañés. No obstante, el italianismo de estas 'cochuras' en yeso o de la película pictórica es palpable, sobre todo en lo tocante a los grutescos, los cuales debieron partir de los consabidos modelos librescos, repertorios grabados o prontuarios de arte.

El color. Ni que decir tiene la preponderancia absoluta concedida al oro. Sin temor a equivocarnos, la policromía tiene aquí las horas contadas. Todo lo representado juega con la pureza e integridad de la cal blanca y con la arrogancia áurea en la dignidad monocromática. La inmortalidad de esta pigmentación hace del espacio un

⁸⁸ Esta disposición arquitectónica nos recuerda mucho a los arcos de la bóveda principal de la iglesia del colegio de San Buenaventura. Cfr., MARTÍNEZ RIPOLL, A.: *La iglesia del colegio de San Buenaventura (estilo e iconografía)*. Sevilla, Diputación, 21996, págs. 27 y 161.

Capilla Sacramental de Monturque
Sancta Sanctorum



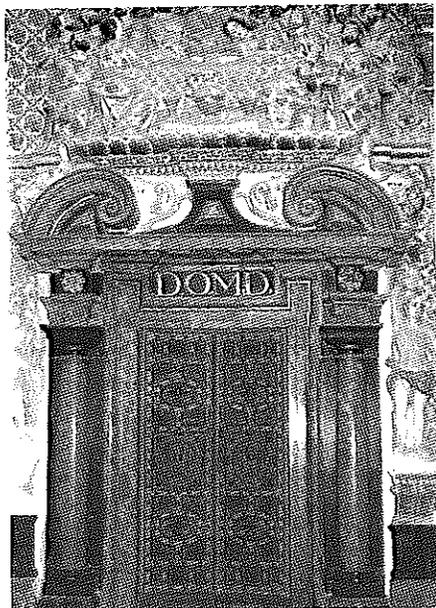
A. Esquema de portada y bóveda *Sancta Sanctorum*

denso y apoteósico retablo alegórico, cuya incorruptibilidad desea la persistencia de la eterna alquimia espacio-temporal. El perfeccionamiento divino quiere rebajarse hasta el humano para "volvemos de oro", para nutrir la suntuosidad litúrgica, sucesión de Oriente, sin invalidar el derecho ancestral del espíritu. De hecho, todo hunde sus raíces en la experiencia salomonista que aturulló las mentes clericales desde el XVI, queriendo plasmar en sus tesoros eucarísticos tan soñado y relatado logro intemporal⁸⁹. En Monturque, todo se hace oro. Todo pasa por el tamiz del oro. Todo, en suma, es oro. Incombustible eternidad para un extasiástico paraíso omnipotente⁹⁰.

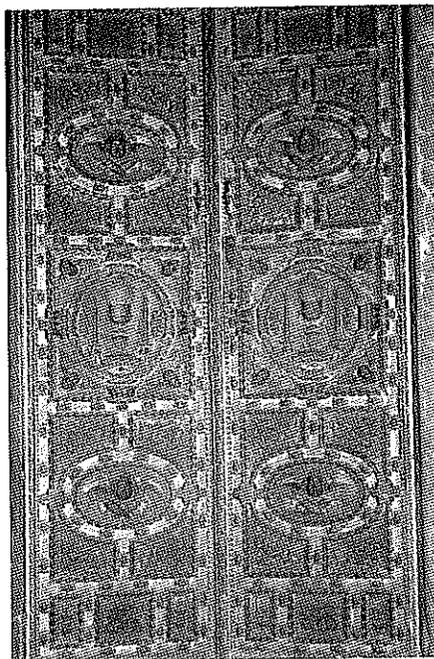
Ante todo, el frente que funciona de portada al *Sancta Sanctorum* atrae todo nuestro interés (Fig. A). La mística y sacra pantalla hace gala de su monumentalismo gracias a la explosión tectónica de la imponente portada de jaspe negro y rojo. Quiere abarcar todo su entorno, reventando las consideraciones plásticas de la escultura

⁸⁹ Vid., GONZÁLEZ GALVÁN, M.: "El oro en el Barroco", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n° 45, Universidad Autónoma de México, 1976, págs. 73-96.

⁹⁰ No queremos profundizar más al respecto, pues ya nos tocó hacerlo en GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "Mysterium Fidei. La Capilla...", pág. 211.



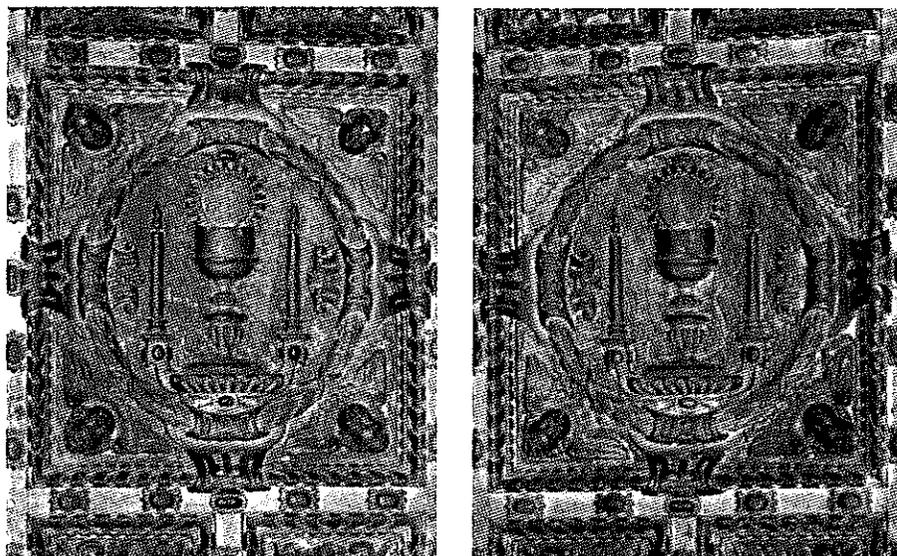
7. Panel frontal de la cámara principal. Visión en pormenor del conjunto



8. Gabriel Martínez de Peralta (carpintero), Juan Bravo Machado (dorador) y Pedro Fernández de Alcántara (herrero). Puertas de acceso al Sancta Sanctorum. Madera dorada y policromada. Circa 1649-1651.

que la flanquea. El vano se dilata en exceso para facilitar la sensación de amplitud espacial. Sus perfiles atacan sobre la masa pétreo aspirando al lison-

jeo propio, oferente con su frontón partido y curvo. En esta ocasión, la obra de Francisco Donaire no llega a la finura estética con la que había tratado el homónimo acceso en Aguilar. Suponemos que al percatarse del espacio a ocupar, no pensaría en hacer un pórtico aún más enjuto que el aguilarense, sino estirar, todo lo posible, una rústica mole de jaspe acorde con el ancho de la tapia. Lo de menos es la hagiografía que la sitúa, pues sólo es mero encargo de relleno y, sin guardar la proporcionalidad estética que merece, además embarazan la lisura del diseño y dan la sensación de haberse hecho antes, sin pensar en la colocación de la portada. A tener en cuenta, también, es la alternancia policroma del jaspe rojo y negro de Cabra, la cual prelude una lectura sacrificial del interior, no sólo como receptáculo del Arca Santa en la que se halla el Cordero inmolado, sino como la morada efectiva del Sacerdote divino y supremo hecho Víctima de redención, el *Deus Optimus Maximus Dominus* manifiestamente expuesto sobre el dintel, a modo de cartela: D.O.M.D. ("El Señor Supremo y Omnipotente"). (Fig. 7)

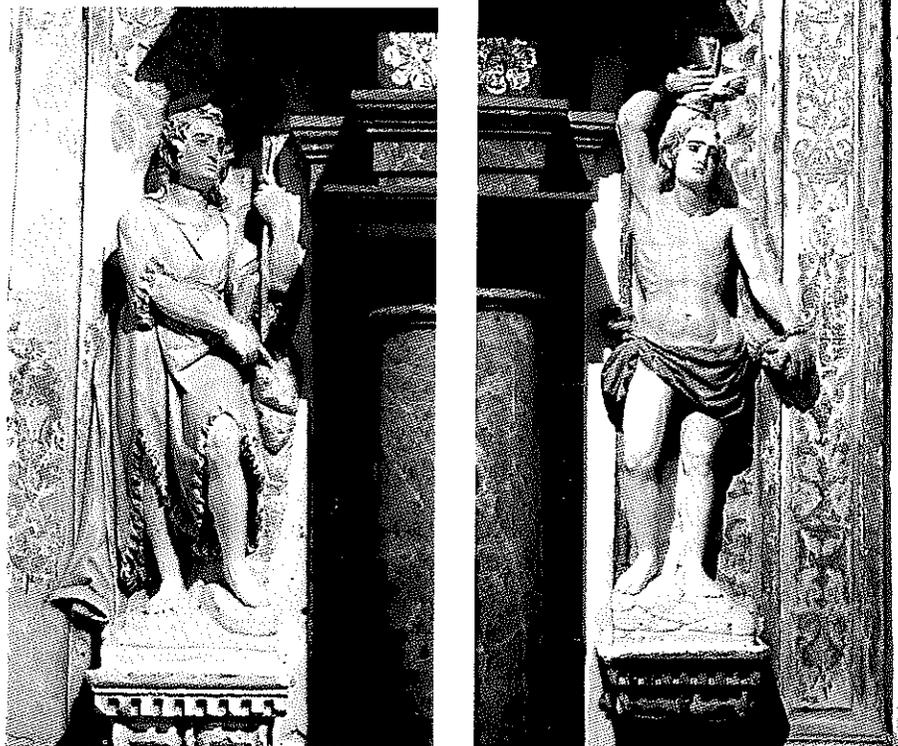


9. Pormenor de las Puertas de acceso al Sancta Sanctorum. En el aporte formal y conceptual de las cartelas es notable la influencia de la Tradadística y de la Emblemática.

No descuidemos las interesantes puertas de madera (Figs. 8-9). Obra de Gabriel Martínez de Peralta, siempre fueron objeto de deseo para la historiografía. En concreto, Ramírez de Arellano, al conocer la labor que Guillermo de Orta hizo para el Sagrario de la Mezquita-Catedral de Córdoba atribuyó, por extensión, las de Monturque a la mano del escultor flamenco, además del Tabernáculo del *Sancta Sanctorum*⁹¹. A día de hoy, y una vez comprobadas su paternidad y su cronología, puede aseverarse que estamos ante una obra de arte distinguida. Su calidad, ciertamente, no atesora las propiedades de un maestro como Orta, sino las de un carpintero-ensamblador local, cuya pericia le hace capaz de enfrentarse a un encargo de importancia. Su diseño, muy serliano, mantiene los invariantes mudéjares de compartimentación geométrica, por lo demás un rasgo tradicional dentro de nuestra carpintería vernácula, pero adaptadas al gusto moderno. Se estructuran, básicamente, en seis sectores cuadriformes, los dos más superiores y los dos más inferiores portan cartelas presididas por querubines, mientras que las dos centrales albergan un pequeño altar con dos candeleros provistos de sus correspondientes luces, las cuales salvaguardan un cáliz con la Sagrada Forma, auténtica aspiración barroca a la iconografía de la Cena en calidad de "primera misa"⁹². Todo ello, iría

⁹¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario monumental...*, pág. 459.

⁹² PÉREZ LOZANO, M.: "Variantes iconográficas de la Última Cena en la pintura andaluza



10. Bernabé Gómez del Río. *San Juan Bautista y San Sebastián*. Circa 1637-1640

dorado, con vistas a destacarlo de la portada. Sin establecer parangón alguno, persiguen el modelo bronceo aguilareño, si bien sus posibilidades estéticas y formales no logran alcanzar tales cotas de creatividad y sutileza.

En cuanto a los dos santos laterales (Fig. 10), la presencia de *San Juan Bautista* se entiende por su condición de precursor de la venida de Cristo, con todo lo que su iconografía conlleva. En cambio, la colocación caprichosa de *San Sebastián* desconcierta, al no encajar con la lectura coherente emitida en el programa, a no ser que fuese imposición o requisito de alguno de los miembros de la comitencia⁹³.

postridentina", *Cuadernos de Arte e Iconografía* n° 4 [tomo II], Fundación Universitaria Española, segundo semestre 1989, pág. 73.

⁹³ Recordemos que dentro del seno corporativo de esta hermandad sacramental existían diversos presbíteros con este nombre de pila; por ejemplo, Sebastián Pérez de Cárdenas -mayordomo en los primeros años de la construcción de la capilla-. Asimismo, recordemos el patronazgo que siempre causó este mártir en asuntos de peste y malos augurios poblacionales, sin descartar tampoco un voto de juramento por su protección. Baste recordar que, en Monturque, durante el

11. Bernabé Gómez del Río.

Santísima Trinidad. Madera policromada y dorada. Iglesia de la Santísima Trinidad. La Rambla (Córdoba). 1660



Estéticamente hablando, ambas esculturas poseen un correcto tratamiento anatómico; sus *contrapposti*, agradable pero excesivamente melifluo; y un incipiente naturalismo va relegando, en cierta medida, al idealismo clasicista escultórico heredado en Córdoba de la tradición del círculo del Racionero Pablo de Céspedes⁹⁴. Las actitudes de Gómez del Río, aquí no muy afortunadas, recuerdan las tentativas iconográficas manieristas por ir definiendo el estilo de la escultura barroca. Es verdad que a este escultor no debe ni puede considerársele seguidor de los estucos catedralicios de Córdoba⁹⁵, por cuanto su obra comienza a indagar en otros presupuestos formales que, si bien no se emancipan de la retentiva tardomanierista, atañen a ese laboratorio de ensayo artístico vigente en la ciudad de la Mezquita dentro de la centuria seiscentista. Sus características formales son evidentes, básicamente, en la figura sanjuanista. Ésta nos evoca los trabajos que Gómez del Río llevó a cabo a lo largo de su vida, cuyas experimentaciones hacen evidentes sus conocimientos de estatuaria clásica pero, sobre todo de la estatuaria policromada andaluza. Salvando las distancias, y dejando bastante que desear en toda su producción, los ropajes y expresiones del *San José* de la fachada del cenobio carmelitano de San Cayetano en la capital o la hechura del grupo de la *Santísima Trinidad* en el Convento trinitario de La Rambla (Fig. 11) no ocultan el refinamiento de los maestros andaluces⁹⁶.

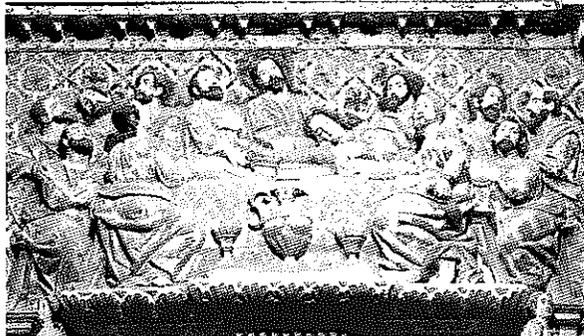
siglo XVII, existieron cinco ermitas dedicadas a diversas advocaciones de esta índole: la de Nuestra Señora de la Cabeza (extramuros); la de Santa Ana, la del Santo Cristo, la de San Mateo y la de San Sebastián (intramuros). Ésta última tenía hermandad propia bajo la misma advocación y tenemos constancia de su desaparición a principios del siglo XVIII.

⁹⁴ No queremos olvidarnos de las repisas-cartelas, de elegante traza, sobre las que se asientan sendas imágenes.

⁹⁵ AROCA LARA, A.: "La Escultura Cordobesa...", pág. 176.

⁹⁶ *Ibidem*, págs. 185-187. No sabemos hasta qué punto tuvo Bernabé Gómez del Río una dependencia artística casi absoluta del pintor Antonio del Castillo. Documentada su

12. *Bernabé Gómez del Río (escultor) y Juan Bravo Machado (dorador). Santa Cena. Altorrelieve. Estuco dorado y policromado. Circa 1637-1640, 1642 y 1647-1648*



Reafirmando la lectura eucarística inferior, tenemos el altorrelieve de la Santa Cena (FIG. 12). Su organización, delimitada por las vigorosas volutas del frontón y la línea de imposta, se distribuye en torno a una mesa rectangular donde cada uno de los comensales adoptan posturas diferentes llegando, en ocasiones, a formar pequeños grupos entre ellos, lo cual la hace renunciar a la mayestática y solemne isocefalia del altorrelieve aguilarense. En cuanto a las actitudes de los componentes del Colegio Apostólico, subrayaremos el talante y modo tanto de Juan como de Judas, ya que son éstos, de entre todo el resto, los que cobran protagonismo en la escena. Así pues, el apóstol preferido aparece recostado sobre el pecho del Redentor⁹⁷, hecho bíblico que Réau ha considerado un malentendido por parte de los místicos al pretender convertir en un gesto de ternura fraternal una cuestión natural y casi obligada por las circunstancias⁹⁸. En cambio, el tesorero desleal de los Doce se presenta en un primer plano, de cara a ser avistado rápidamente por el fiel espectador. Su reconocimiento se hace fácil tanto por la bolsa que sujeta con su mano izquierda como por el pelo rojizo, signo de maldad demoníaca. Como es normal en estos casos, no falta el utillaje de la colación así como el conspicuo cordero preparado sobre una bandeja en el centro del tablero, sin olvidar la jofaina colocada en el suelo y flanqueada por dos pedestales.

Plásticamente hablando, el relieve requiere, en esencia, una enorme revisión estructural. Aunque ha perdido esa rigidez y retraimiento de Aguilar, el movimiento

colaboración en algunos proyectos, creemos que no dejan de ser puntuales intervenciones en iniciativas meramente coyunturales.

⁹⁷ Juan 13, 23: *Uno de sus discípulos, el preferido de Jesús, estaba junto a Jesús. Simón Pedro le hizo señas para que le preguntara a quién se refería. Entonces él, recostándose en el pecho de Jesús, le preguntó: "Señor, ¿quién es?"*

⁹⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Sebal, 1996, t. 1, vol. 2, pág. 429. Parece ser que en los banquetes de la Antigüedad, los comensales se apoyaban con el codo izquierdo para comer, de manera que el invitado situado a la derecha del anfitrión tenía, casi forzosamente, la cabeza sobre el pecho de éste último.

13. *Cornelis Cort. Santa Cena.*

1578. Grabado realizado sobre composición de Livio Agresti da Forlivetano para una de las pinturas del oratorio romano del Gonfalone

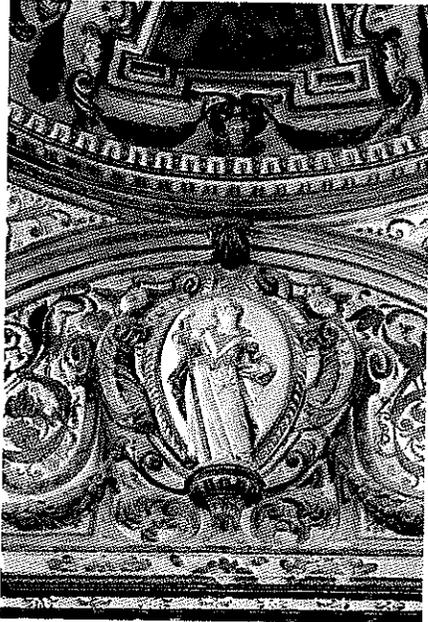


conferido a los personajes se antoja, sin embargo, bastante hirsuto y acartonado, salvándose por articular todo su entramado en torno a la forma elíptica. Al mismo tiempo, se ha marginado una caracterización psicológica de los personajes, limitando sus rostros a seriadadas e fútiles gesticulaciones. Asimismo, no se cuida en absoluto ni la policromía ni las carnaciones, si bien el aderezo de las telas, aunque parejo en todos, es la repetición del fondo dispuesto en la pared. Es palmaria la inspiración, por parte de su creador, en estampas heredadas del Quinientos, distinguiendo en su traza una “anamnesis” estética respecto a trabajos pictóricos relacionados, particularmente más localistas, al grabado análogo del holandés Cornelis Cort, cuya obra difundió a la perfección los trabajos italianos por España e Hispanoamérica⁹⁹. (Fig. 13)

No hemos de olvidarnos de las Virtudes Teologales, las cuales dispuestas tanto por la zona inferior, sita entre las volutas y el altorrelieve de la *Santa Cena*, como por los arcos de intersección con la bóveda. De esta manera, las primeras, más cercanas al suelo y casi de bulto redondo, son la Caridad (izquierda) y la Esperanza (derecha), con sus habituales atributos —niños amamantados / paloma y ancla¹⁰⁰, respectivamente—, mientras que la Fe corona el arco del frente principal armada con

⁹⁹ Vid., NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, págs. 111-113.

¹⁰⁰ Según el *Bestiario Toscano*, la paloma es un animal aventajado y muy perspicaz que, ante un inminente ataque, sale a la defensiva haciendo uso del agua -sinónimo de providencia-. El texto nos invita, pues, a que todos los hombres, con sus luchas y sus males diarios, se ‘protegan’ de esas acciones por medio de la Providencia. Para más información, vid., SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, Tuero, 1986, nº XXXVIII, pág. 46.



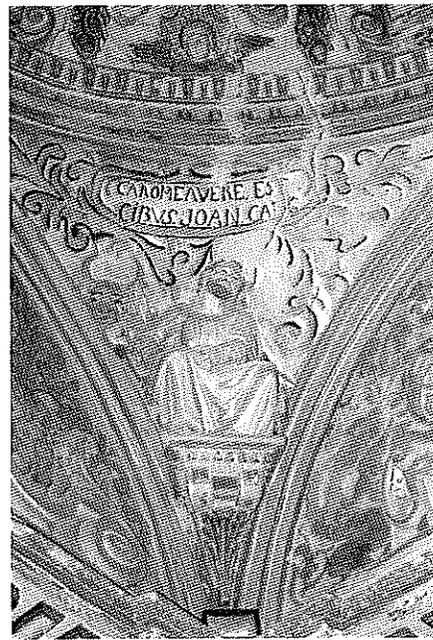
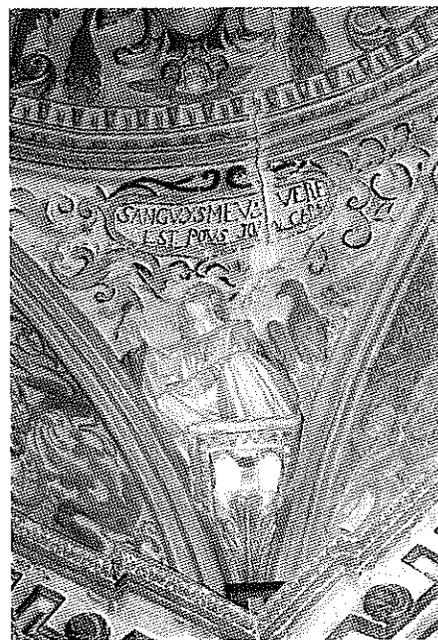
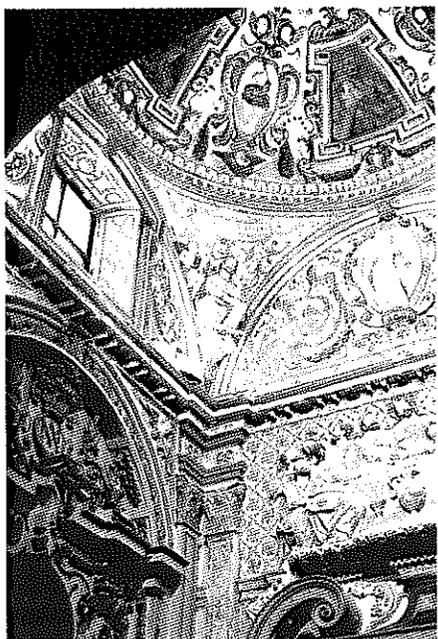
14. Pormenor de la Fe y de la Verdad (virtudes)

la cruz y el cáliz y sin estar, aún, vendada¹⁰¹, encerrada dentro de una hermosa cartela oval, ricamente exornada con pares de "ces" y guirnaldas frutales. Ante esta convencional selección, y a falta de completar la iconografía que reinase el arco paralelo a éste último, se decidiría rastrear en los repertorios al uso una alegoría conveniente a tal programa. En consecuencia, no se dudó un instante en cubrir este importante hueco material y simbólico de la capilla, colocando a la *Verdad*. Según Ripa se pintará bajo la forma de una mujer bellísima y desnuda, que levanta en la diestra una imagen del Sol, hacia el que está mirando, mientras con la otra sostiene un libro abierto y una rama de palma. Bajo su pie derecho se ve el globo del mundo...¹⁰². A pesar de no seguir, taxativamente, dicha reseña, su orientación no es caprichosa, sobre todo en lo que concierne a su propiedad ante el sol, puesto que sin Aquél (sol = Dios) no hay luz ni verdad alguna siendo Él la verdad en sí misma¹⁰³, de ahí que mire, sin aprensión alguna, hacia la efectiva y justa morada del soberano Cronocrator¹⁰⁴. (Fig. 14)

¹⁰¹ Para el profesor Esteban no fue hasta el segundo tercio del siglo XVII cuando a esta virtud se le disponga la venda ocular. ESTEBAN LORENTE, J. E.: *Tratado de Iconografía*. Col. Fundamentos, 110. Madrid, Istmo, 1990, pág. 406.

¹⁰² RIPA, C. *Iconología*. Madrid, Akal, 1987, tomo II, pág. 391.

¹⁰³ *Ibidem*, pág. 392.



15. Pormenor de algunas de las pechinas con Evangelistas

El estado intermedio entre la planta cuadrada y el círculo de la bóveda lo constituyen cuatro pechinas reservadas para los Evangelistas —San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan— (Fig. 15). Como canónicos maestros para la fe cristiana, fueron los emisarios encargados de difundir la gloria del Verbo encarnado y su legado por todo el mundo, de ahí que su funcionalidad constructiva de sustento no caiga en balde para, asimismo, establecer cierta conexión teológica. Por eso, el principio de cada evangelio nos dará la clave para su iconografía tetramórfica. Así, todos sentados, y en actitud de inspiración, permanecen acompañados de sus animales (hombre, león, toro y águila, respectivamente). Por encima de éstos, se hallan unas cartelas alusivas a concisos pasajes de sus obras, obviando algún mensaje de San Lucas. Todas ellas aluden al momento crucial de la Última Cena, donde Jesús ofrece su cuerpo y su sangre, a modo de primera *teofagia* o sacra *antropofagia*¹⁰⁵, para que coadyuvemos en el poder de Dios y asegurarnos la persistencia salvadora de todos los fieles¹⁰⁶. En su mayoría, casi todos hacían referencia a Cristo como comensal y alimento, como único y verdadero viático que, además, conservado bajo la primera especie, se hacía presente, a diario, en tal "sede palaciega".

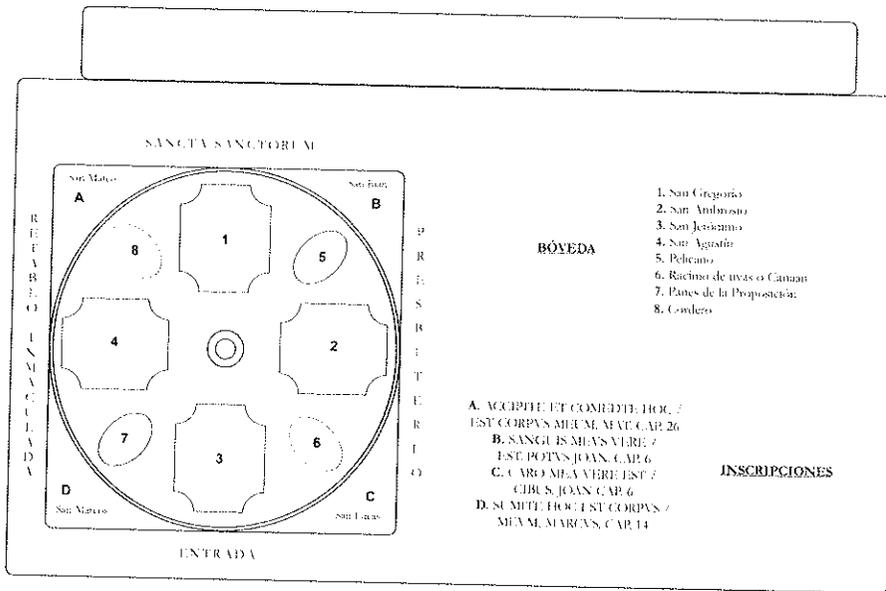
Si existe una ordenación congruente en toda esta cámara principal, ésa estriba en la bóveda¹⁰⁷. (Fig. 8) Su disposición procura guarecer, de la manera más meridiana, las claves que pulsen el refinado sentido teológico de todo el conjunto, combinándose con las principales técnicas artísticas usadas hasta el momento y continuando su estética en lenguaje manierista. El yeso seguirá imperando, sobre todo para la estructuración y para los prominentes símbolos eucarísticos, dentro de elegantes cartelas ovaladas, tratados en altorrelieve; mientras que la pintura ocupará el lugar privilegiado al encargarse de los frescos trapezoidales con los Padres de la Iglesia Latina. Aunque en Aguilar se usaba la forma elíptica para tan celeste cubrición, en este ejemplo, y adaptada a la forma cúbica que le precede, se opta por la invulnerable perfección del círculo. La presencia de querubines en este tramo se limita, única y exclusivamente, a enriquecer los marcos y cartelas arquitectónicos, sin prevalecer ninguna cohorte en concreto como allí. (Fig. 16)

¹⁰⁴ ESTEBAN LORENTE, J. E.: *Tratado...*, pág. 195.

¹⁰⁵ Hay que tener en cuenta que el concepto de la *Transustanciación* como tal -la comunión del Cuerpo y Sangre de Cristo no como magia sino como renovación del sacrificio redentorista de Cristo- vendría a posteriori, para borrar la asociación de nuestra comunión eucarística con raíces mitológicas y de otras religiones. Vid., RÉAU, L.: *Iconografía del Arte...*, págs. 433-434.

¹⁰⁶ En concreto, los pasajes son: Mateo 26, 26: *Durante la cena Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y lo dio a sus discípulos diciendo: "Tomad y comed. Esto es mi cuerpo"*; Marcos 14, 22: *Durante la cena Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y se lo dio, diciendo: "Tomad, esto es mi cuerpo"*; Lucas 6, 55: *Porque mi carne es verdadera comida y mi sangre verdadera bebida*.

¹⁰⁷ Podríamos emparentar su diseño al de la bóveda oval existente en el extinto convento de San Agustín, de Córdoba. Para más información, véase ADRIÁN ABAD, M. A.: *La iglesia de San Agustín y su programa iconográfico*. Col. Mayor. Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 1999.

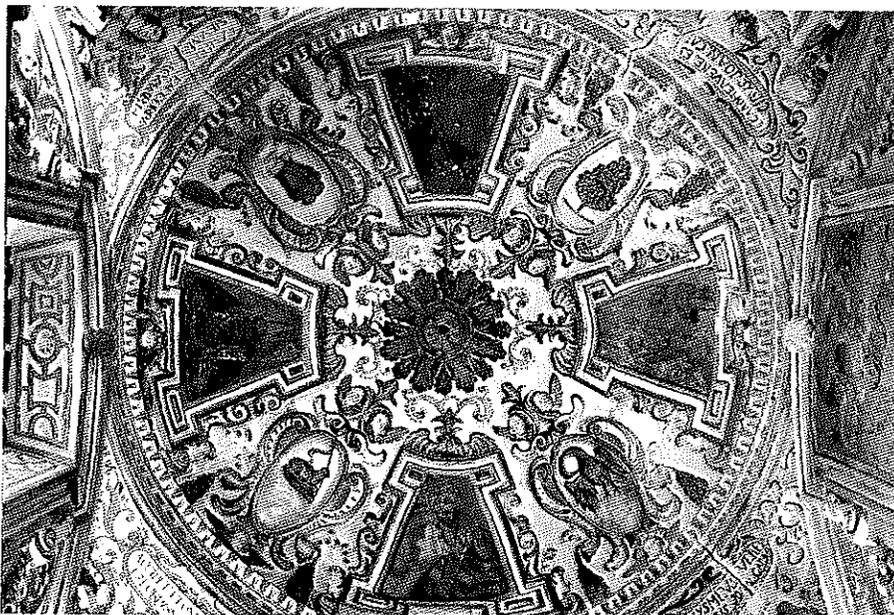


B. Esquema de bóveda principal y pechinas

En cuanto a la simbología eucarística, todos ellos hacen referencia a Cristo en sus diferentes condiciones. De este modo, el *pelicano*, según la fauna escolástica medieval, está considerado como mártir de la abnegación paterna e imagen sacrificial de Jesús. Ante la necesidad de ofrecer su comida, en un ardoroso acto de filantropía para con sus inocentes congéneres, arroja el condumio sobre su pecho y estimula, con efusión, toda la adhesión eterna de su comunidad¹⁰⁸; el *Racimo de Uvas*, divisa de la tierra prometida, nos invita a la contemplación de una 'enológica' y triunfante crucifixión para que su transformación en místico racimo sea la verdadera sangre que redima ante el cáliz eclesiástico¹⁰⁹; los *Panes de la Proposición*, básico

¹⁰⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, págs. 116-117; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Iconografía e iconología del pelicano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía". *Boletín de Arte (Málaga)*, 12 (1991), págs. 127-146. Desde estas líneas, hemos de reconocer el incansable apoyo que el Dr. Juan Antonio Sánchez López -verdadero culpable de estas líneas-, nos presta con sus siempre atinados consejos en estos temas, agradeciéndole la atenta y entera disposición que nos ofrece en cualquier momento.

¹⁰⁹ *Números 13, 24: Llegaron hasta el valle de Escol, cortaron un sarmiento con racimos de uvas, que trajeron dos en un palo, y granadas e higos*. Para su simbolismo, cfr., REVILLA, F.: *Diccionario de Iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990, pág. 315.



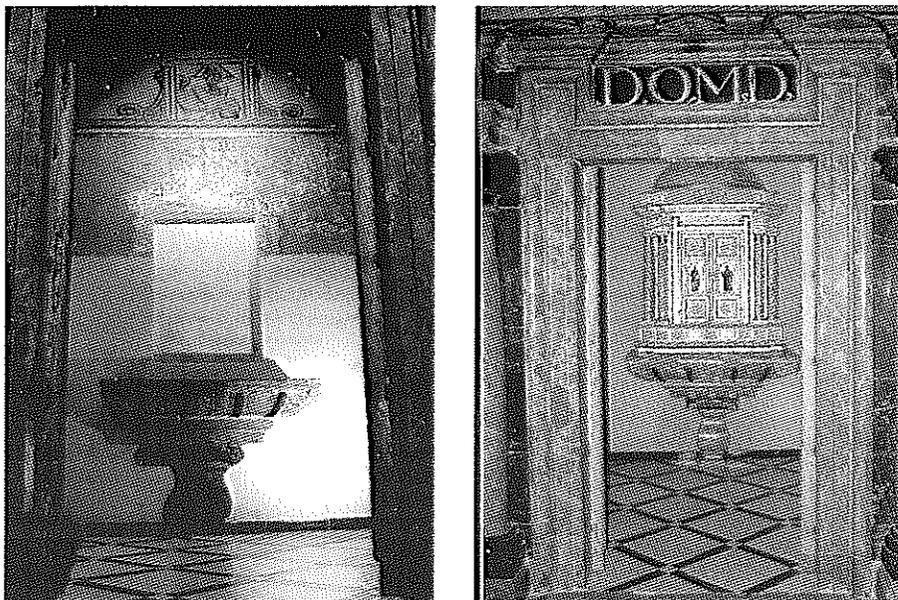
16. Bóveda de la cámara principal

alimento existencial, se ofrece, junto al vino, como especie eucarística, de sincero misticismo para una vida activa, cuyo carácter insustituible es máximo exponente para la presencia en el mortal de ese 'hambre y sed de Dios'¹¹⁰; y, por último, el *Cordero Apocalíptico*, recostado sobre el libro de los Siete Sellos y el lábaro, encarna, a modo de Cristo Juez de la Segunda Parusía, a la vez dos aspectos del Cristo sufriente y triunfante: su Pasión y su Resurrección¹¹¹.

En cambio, los Santos Padres, y pese a no conservarse en un buen estado, hacen de su presencia los declarantes más fidedignos de la Iglesia Católica al servicio de su sostén y quehacer doctrinal. Todos ellos ahondaron para ser fundamento y paladines de esta gracia divina, a través de sus pensamientos y sus filosofías. De este modo, bien sabemos el amor por Dios que, vitaliciamente, profesó San Agustín; como su propio nombre indica, San Ambrosio invitaba a extasiarnos con la inmortalidad de este Ser sobrehumano; San Jerónimo, desde el capelo cardenalicio, nos insta a asumir nuestra muerte, al igual que Cristo lo hiciera, pues se trata del único camino de perfección a seguir; y, por último, San Gregorio Magno,

¹¹⁰ Juan 6, 35: Les contestó Jesús: "Yo soy el pan de vida; el que viene a mí, ya no tendrá hambre, y el que cree en mí, jamás tendrá sed".

¹¹¹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción...*, págs. 99-100.

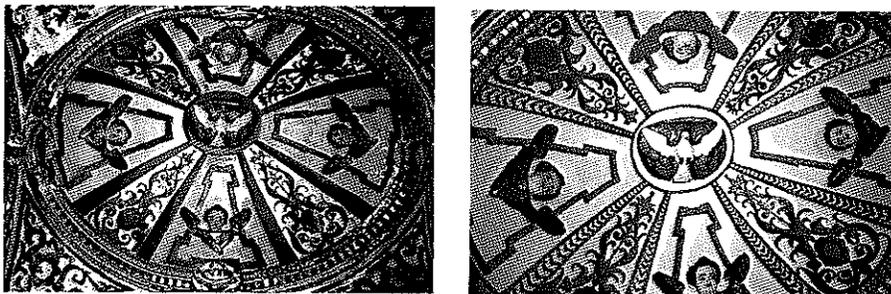


17. Pormenor del Sancta Sanctorum antes y después de su restauración

como dignidad papal y con libro abierto, fue el perfecto antídoto para combatir los ataques heréticos que negaban el dogma de la Transubstanciación. De ahí que, al haber sido Vicario de Cristo y ante tan esmerada protección al fundamento eucarístico, ocupe el lugar más cercano a la santidad, velando por la digna y ejemplar entrada de todo sacerdote al inviolable e inviolado Tabernáculo.

En la actualidad, el interior del *Sancta Sanctorum* nos demuestra la sencillez de un lugar en el que sólo es destacable el depósito sagrado. Las paredes, revestidas de cal, debieron estar recubiertas, en su día, por una riquísima decoración pictórica, a raíz de los últimos hallazgos decorativos detrás del Tabernáculo —red de grutescos sobre base de oro a modo de velo del santuario—¹¹². (Fig. 17) Era el sitio propicio para

¹¹² Hemos de señalar la última restauración llevada a cabo en este recinto entre los años 2001-2002 por Inmaculada Páez Domínguez e Isabel Martínez Marín, acometiéndose un adecentamiento estructural y pictórico de la capilla, además de la restauración del Tabernáculo y del *Sancta Sanctorum*. Esto último no ha sido muy feliz, puesto que, en lugar de rehabilitar y reintegrar, han sido radicales en su intervención, sobre todo en lo que concierne a la bóveda. Llegados a este punto, y pese a todo, hemos de señalar la disponibilidad y la buena intención que este Sagrario siempre recibió por parte del sacerdote Alfonso Rodríguez Ortega, a la sazón párroco en Monturque, solicitó a todo cuanto se refiera conservación y mantenimiento del Patrimonio Cultural de la Iglesia.



18. *Bóveda del Sancta Sanctorum antes y después de su restauración*

sufrir el destello más impactante del conjunto, teniendo en cuenta, además, de no estar ante un acertado habitáculo, de sobrada ventilación, para disponer luminarias de aceite en su interior y poder dotarlo de luz propia —aunque sí irían fuera—. En consecuencia, esta "tienda" del sacro desierto monturqueño custodiaba el ligneo Arca de la Alianza donde dormitaba la nueva e inolada faz de Cristo triunfante.

Como techumbre, e intercalados entre estilizados grutescos troncocónicos, el amparo celeste de cuatro querubines, con sus típicas alas, dispuestos en los principales plementos. (Fig. 18) *Estos uccelli di Dio*, en palabras de Rodríguez Molero, actúan como *vigilantes del santuario, como protectores de un objeto sagrado y como portadores de una divinidad*¹¹³. Reinando en el centro del pabellón, el Espíritu Santo en forma de paloma. Sus valores de pureza y virtud, de ahí que no fuese caprichosa su presencia en el bautismo de Cristo, la hacen poseedora de todas las miradas del suelo y del cielo; de igual forma, el contacto con el resto de la familia trinitaria la hacen copartícipe de ser reserva eucarística. No en balde, recordemos que el propio San Basilio Magno, según el *Acta Sanctorum*, encargó la hechura de una figura de esta índole para colocar en su interior un fragmento del Cuerpo de Cristo¹¹⁴.

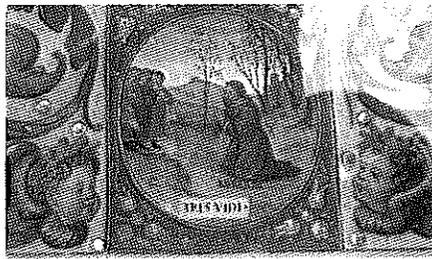
Sin embargo, cuatro pequeñas cartelas ovales immortalizan la máxima *NOBIS / DATVS / NOBIS / NATVS*, en memoria de su entrega para nuestra salvación desde su mismo nacimiento¹¹⁵. Las pechinas, ramificando la labor decorativa del grutesco en

¹¹³ RODRÍGUEZ MOLERO, F. J.: "Los querubines del Templo de Salomón", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* n° 26-28 [fascículo 2º], Universidad de Granada, 1977-1979, pág. 215.

¹¹⁴ DÍAZ QUIRÓS, G. "Apuntes para una aproximación histórica a la relación Arte-Liturgia: cristalización en las artes de la evolución experimentada en la devoción sacramental", en AA. VV.: *Arte Sacro: un proyecto actual* [actas del curso celebrado en Madrid, octubre 1999]. Madrid, Comunidad-Consejería de Cultura, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales y Fundación Félix Granda, 2000, pág. 263. Esto lo hace equipararse con la funcionalidad práctica que las Artes Plásticas hicieron del Pelicano.



19. Andrés del Río. Sacrificio de Abraham. Altorrelieve. Estuco policromado. Circa 1638-1640



20. Sacrificio de Abraham. Miniatura cantoral. Catedral de Granada. Siglos XVI-XVII

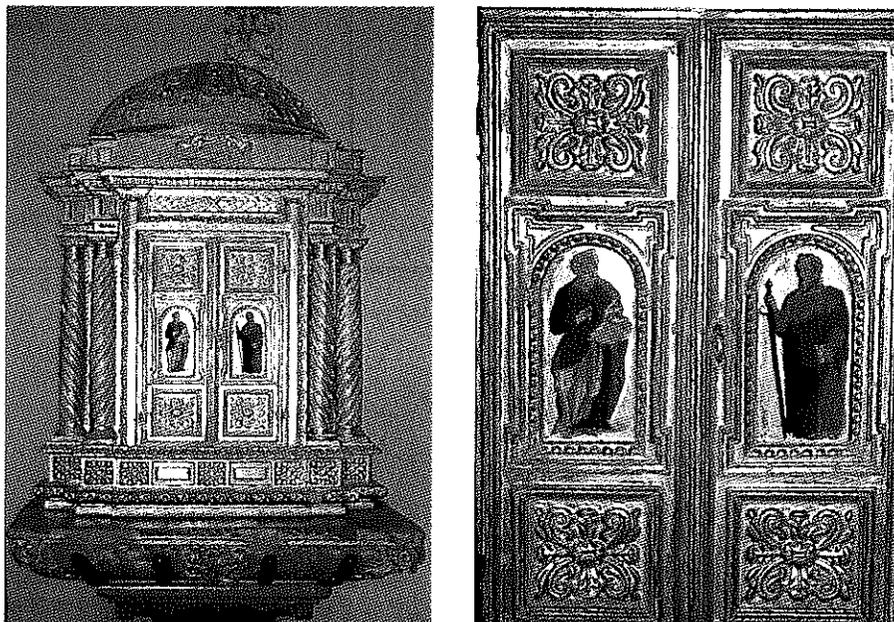
la bóveda, arrojan los arcos perpendiculares al cascarón, en los que, a modo de 'flashes' históricos, revelan parte del origen de la Historia Sagrada. De esta suerte, el *Padre Eterno* supone la escala intermedia entre el Hijo (Tabernáculo) y el Espíritu Santo (medallón central en la bóveda), cómplice de su venida al mundo, de su dechado terrestre y de su feliz alcance inmortal; el *Sacrificio de Abraham* —también denominado *Hospitalidad* o *Filoxenia de Abraham*—¹¹⁵ (Figs. 19-20) como efecto premonitorio tanto de la Anunciación de María (uno de los ángeles le presagió a Sara, su mujer que, a pesar de su avanzada edad, concebiría un hijo), de la Sagrada Cena (ante la aparición de los ángeles, se postra ante ellos, les lava los pies, los sienta bajo una encina en su mesa para comer un becerro asado y pan de flor de harina) y de la Santísima Trinidad (símbolo así considerado por el arte bizantino)¹¹⁷; la *Nave*, donde Cristo queda presente, como proa y popa de nuestra salvación terrena, y edifica su iglesia gracias a Pedro en el navío de la eternidad. Y ello, sin menoscabo de la navegación en rumbos 'marítimos' diversos, conducentes a buen puerto¹¹⁸, y

¹¹⁵ Este aforismo proviene del himno litúrgico titulado *Pange Lingua*. Incluido dentro del Oficio de la Misa del Jueves Santo, en la solemne celebración vespertina "In coena domini", el texto en cuestión procede de la versión atribuida al propio Santo Tomás de Aquino, quien al efecto remodelaría una primera compuesta en el siglo VI por Venancio Fortunato. Curiosamente, su entonación, interpretada con todas las estrofas, se realiza al final de la Eucaristía, cuando se procede al traslado del Sacramento y su posterior ocultación o "encierno" en el Arca del Monumento. En concreto, la parte que incluye esta frase se ajusta a los versos: *Nobis datus, nobis natus ex intacta / Virgine, et in mundo conversatus, / sparso verbi semine, sui moras / incolatus miro clausit ordine* que, traducido al castellano, vendría a ser algo así como "nos fue dado, nos fue nacido de la Virgen intacta [sin mancilla]; y vivió en el mundo, una vez esparcida la semilla de su palabra, terminó el tiempo de su destierro dando una admirable disposición".

¹¹⁶ Vid., *Génesis* 18, 1-16.

¹¹⁷ RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, tomo 1, vol. 1, págs. 161-162.

¹¹⁸ REVILLA, F.: *Iconografía...*, págs. 58 y 269; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1988, p. 745.

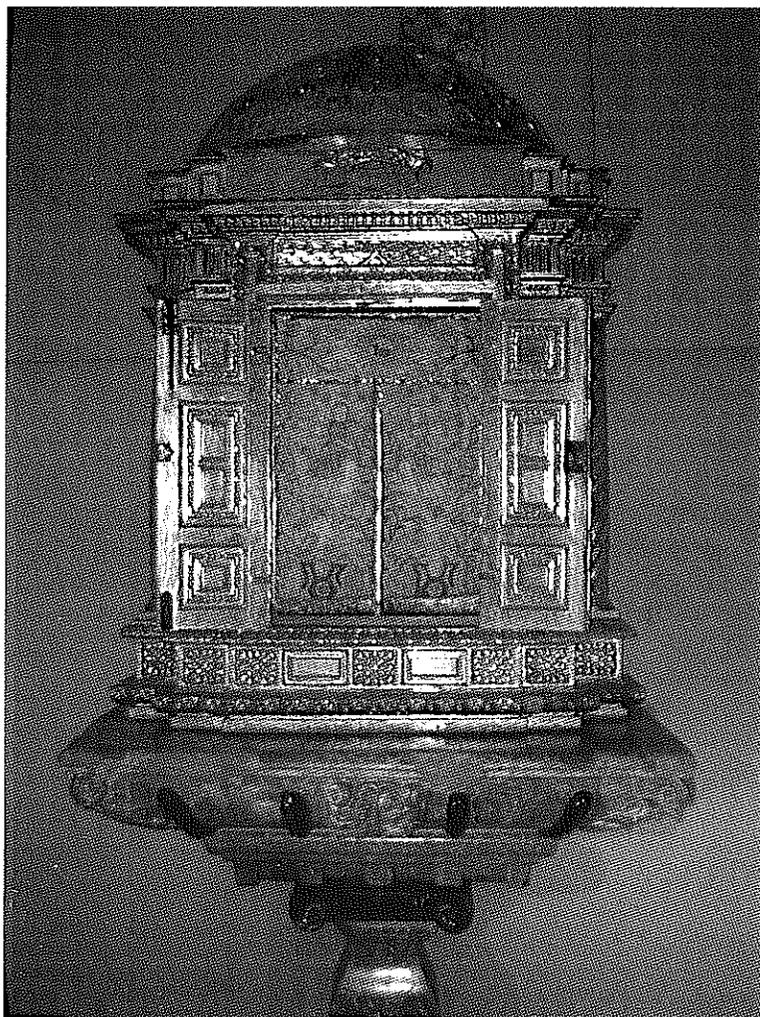


21. Gabriel Martínez de Peralta (carpintero) Juan Bravo Machado (dorador).
Tabernáculo. Madera dorada y policromada. Circa 1643-1645

hallándose en relación con dicha nave, el *Arca de la Alianza* que, en conexión con la idea de Noé, se muestra en calidad de custodia y salvaguarda, indicando la estrecha relación con su pueblo, como refugio salvador¹¹⁹.

Ya, por último, no queremos olvidarnos del Tabernáculo. (Figs. 21-22) De madera tallada, dorada y policromada, su estética manierista intenta igualar la grandeza del retablo-tabernáculo de Aguilar de la Frontera, sin lograr su intención. Su pequeño basamento, como especie de peana, da paso a un único cuerpo donde se acomoda el depósito sagrado. Éste, al que se accede por dos pequeñas puertas en cuyos frentes, y de izquierda a derecha, se representan a los pilares de la Iglesia (San Pedro y San Pablo), quedan flanqueadas por pares de columnas pseudo-dóricas, las cuales sustentan un entablamento a lo clásico, en cuyo centro se repara, intencionadamente, en colocar hojas de laurel, a modo de lignario cierre inmortal. En el remate, una pequeña cúpula oval, de acertada decoración geométrica, culmina

¹¹⁹ REVILLA, F. *Iconografía...*, págs. 41; y CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario...*, págs. 129-132.



22. *Tabernáculo del Sancta Sanctorum con puertas abiertas*

este somero pero interesante ejemplo de arquitectura en madera, pues, indudablemente, tanto su estratégica colocación —centrado con respecto a la puerta— como su disposición encima de un refinado y esbelto ara jaspeado, lo hacen ser un trasunto de fanal barroco desde donde, a raudales, irradia la luz del Amor, concibiendo su magnitud en derroche de excelsa y extática gnosis religiosa.