

■ *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

José Galisteo Martínez

La Capilla del Sagrario de la Parroquia de Santa María del Soterraño representa un conjunto arquitectónico clave para entender la evolución morfológica y conceptual de los espacios específicos dedicados al culto y la adoración eucarísticas en el contexto de la Andalucía del Barroco. Todo ello, habida cuenta de la importancia capital concedida a esta cuestión en el marco ideológico de la Reforma Católica, a partir del Quinientos. El presente trabajo analiza los avatares constructivos del conjunto junto a la problemática que todavía rodea su autoría. Asimismo, lo relaciona con sus modelos y secuelas en el ámbito de la provincia cordobesa, reivindicando aquellos valores conceptuales, planimétricos y simbólicos que convierten el Sagrario aguilarensis en la morada efectiva de Cristo y, por extensión, en una sugestiva reinterpretación cristiano-humanista del arquetipo del Templo de Salomón.

The chapel built at XVII century for Sacramentum into parish church dedicated to Virgin Mary of Soterraño in Aguilar de la Frontera (Cordova, Spain), appears as an fundamental architectonic example for knowledge of morphological and conceptual evolution in Eucharistic oratories appointing to their ideological importance from Counter Reformation movement. This article studies several aspects referred to construction, authorship, models and consequences of the Sacramentum Chapel in Aguilar into Cordovan Architecture of XVI, XVII and XVIII centuries. Its symbolical meanings and planimetric parallelisms, according to its character as suggestive recreation of mythical Temple of Salomon, shaped in Christian Humanism terms, are also studied here.

GALISTEO MARTÍNEZ, José: "*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", en *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 191-228.

Dichosos los que un día comieron, un día único, un día entre todos los días, dichosos con una dicha única, dichosos los que un día comieron, un día único, aquel jueves santo, dichosos los que comieron el pan de vuestro cuerpo; vos mismo consagrado por vos mismo; sobre vuestro propio cuerpo; cuando celebrásteis la misa primera; cuando a vos mismo os consagrásteis; cuando del pan aquel, ante los doce, y por delante del doceavo, el decimotercero, hicisteis vuestro cuerpo; y cuando de aquel vino hicisteis vuestra sangre; aquel día en que juntamente fuisteis el sacrificador y la víctima, la víctima y el sacrificador al mismo tiempo, la ofrenda y el ofertorio, el pan y el panadero, el vino y el escanciador, el pan y el que da el pan, el vino y el que vierte el vino, la carne y la sangre, el pan y el vino.

PEGUY, C.: "Eucaristía", *Cántico. Hojas de Poesía* nº 4, Córdoba, abril 1948, pág 11.

Aguilar de la Frontera, crisol de culturas y de momentos estilísticos, guarda para sí ese rico acervo de tesoros artísticos que una población de su clase, inmiscuida de lleno dentro de la nobleza señorial cordobesa, en su condición de centro residencial de la Casa de Aguilar¹, pueda poseer en la actualidad, como fiel reflejo y testimonio de su memoria histórica. El caso que nos ocupa es uno de los referentes clave para entender la vida religiosa que se respiraba en un ambiente tan insigne como el que impregnara esta población hasta bien entrada la centuria dieciochesca.

Uno de los bienes patrimoniales palmarios relacionados con tan linajuda Casa fue la Iglesia Parroquial de Santa María del Soterraño, denominada antaño Santa María de la Mota (FIG. 1). Enclavada dentro del antiguo recinto de la fortaleza, se levantó en 1260, gracias al primer señor de Aguilar, D. Gonzalo Yáñez Dovinal, de cuya primitiva construcción resulta difícil puntualizar cuáles son sus restos originales². Según determinadas fuentes historiográficas, el solar ocupado por aquel templo, de una sola nave con cuatro torres en las esquinas, se ajustaba al área donde en el momento presente se ubican la capilla mayor, el edículo del Sagrario y la torre-cam-

¹ Al respecto, sugerimos la magnífica y pionera aportación sobre la génesis de este señorío realizada por QUINTANILLA RASO, M^a. 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. Asimismo, para comprobar la trascendencia que adquirió esta casa en los inicios de la Edad Moderna, económica e institucionalmente hablando, cfr. PINO GARCÍA, J. L. del: "La ordenación económica e institucional del Estado de Aguilar en los albores de la Edad Moderna", *Anuario de Estudios Medievales* nº 23, Madrid, 1993, págs. 493-541. Pero para indagar en la amplia genealogía que ha dado dicho abolengo, véase el manuscrito que realizó, supuestamente -decimos esto debido a la diversa caligrafía que contiene-, el escribano aguilarense FRANCO Y ARECO, J. de D.: *Museo Genealógico-Memorias de Aguilar, 1849-1856* [manuscrito], que casi parafraseado viene a repetirse en PALMA VARO, J.: *Apuntes para la historia de Aguilar de la Frontera*. Cabra, Gráficas Flora, 1983.

² ORTIZ JUÁREZ, D., BERNIER LUQUE, J., NIETO CUMPLIDO, M. y LARA ARREBOLA, M.: *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Diputación Provincial, 1981, t. I, pág. 53.

panario³. De todos modos, la actual Parroquia es fruto, en su mayoría, de las obras de ampliación llevadas a cabo por el duodécimo señor de Aguilar, en este caso señora, D^a. Catalina Fernández de Córdoba (1517-1563), la cual amplió la única nave existente, añadió dos naves laterales y sobre la torre del ángulo nordeste, previa modificación de rebaje, levantó el cuerpo de campanas⁴.

El resultado final que hoy podemos apreciar es el de una iglesia configurada en función del esquema básico vigente en los templos de la Reconquista⁵. A saber, un modelo arquitectónico resuelto en clave estilística gótico-mudéjar con añadidos barrocos, provisto de tres largas naves, con pilares cruciformes que sostienen arcos formeros apuntados, carente de crucero -propio en las iglesias cordobesas- y rematada en cabecera cuadrada magnificada por bóveda de crucería simple. La nave central queda cubierta por una armadura rectangular de par y nudillo con sus convenientes tirantas de lazo, cuyo alizate posee una faja decorativa con labores de lazo⁶. (FIG. 3)

La Capilla Sacramental construida en la Parroquia de Aguilar se erige, por aclarar la cuestión, en la primera de su género que se realiza en la provincia de Córdoba, pues recordemos que primogénita en esta tipología será la realizada para el Templo Metropolitano cordobés en el siglo XVI, actual Parroquia del Sagrario de la Mezquita-Catedral⁷. En esencia, nuestro ejemplo recoge, a modo de recreación, la idea estructural perseguida en la capital, con la única salvedad de transmitir, bajo presupuestos formales y conceptuales más refinados y puros, la praxis sobre el templo de Salomón, tan en boga en la época, allí practicada. (FIG. 2)

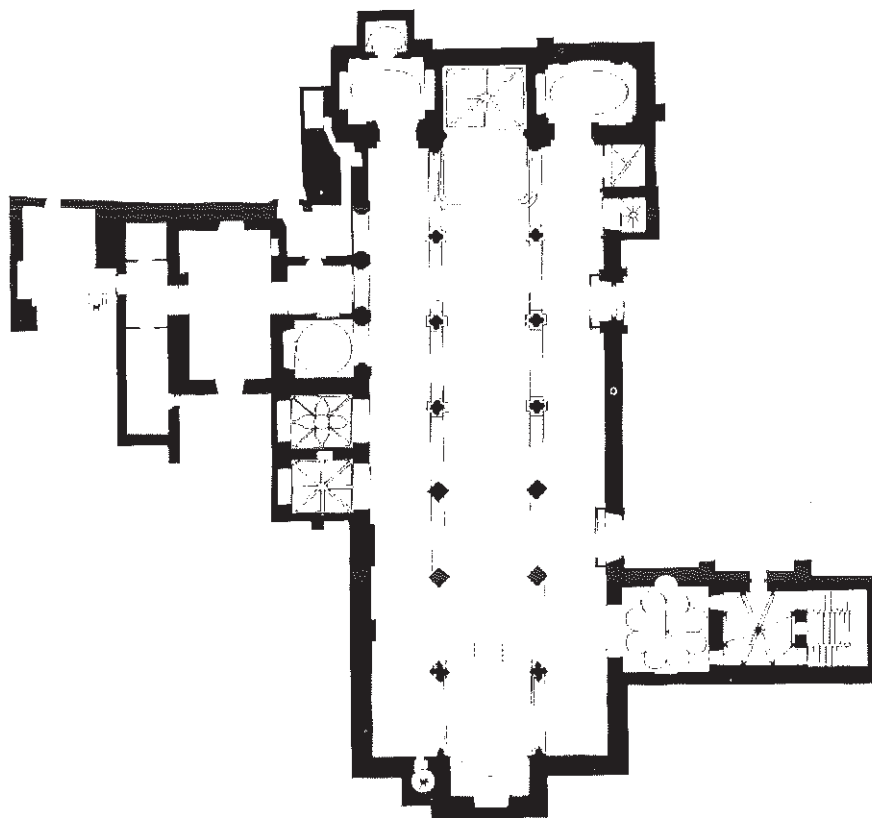
³ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: "Los castillos cordobeses. El de Aguilar de la Frontera", *Diario Córdoba*, (19 diciembre 1910), s/p. De aquella antigua construcción, asimismo, se conserva una antigua puerta donde, según la tradición, el Rey Pedro I el Cruel dio muerte a don Alonso Fernández Coronel cuando asedió la villa.

⁴ PALMA VARO, J.: *Apuntes...*, cap. XXII, pág. 300.

⁵ Para comprender la tipología básica de la que hablamos, hemos de atender a los trabajos que existen al respecto, condensándose en la aportación que, para los ejemplos de la capital cordobesa, llevaron a cabo JORDANO BARBUDO, M^a. A.; MORENO CUADRO, E y MUDARRA BARRERO, M.: *Iglesias de la Reconquista. Itinerarios y puesta en valor*. Col. de Bolsillo, 31. Córdoba, Universidad y Obra Social y Cultural CajaSur, 1997. Ahora bien, para puntualizar más sobre este interesante tema, vid., JORDANO BARBUDO, M^a. A.: *Arquitectura medieval cristiana en Córdoba (Desde la Reconquista al inicio del Renacimiento)*. Córdoba, Universidad, 1996.

⁶ Realmente, esta armadura fue víctima de una profunda restauración en la segunda mitad del siglo XX (1969), pues al igualar la parte del techo más cercana al presbiterio -por estar a distinta elevación que la de la ampliación de D^a. Catalina-, se adaptó a la altura de aquella otra que llegaba hasta los pies. De esta manera, la techumbre tuvo que ser repuesta y, por eso, casi todos los elementos de esta zona próxima a la cabecera son de factura reciente. ORTIZ JUÁREZ, D.: *Catálogo...*, pág. 54; RIVAS CARMONA, J.: "Notables iglesias de los siglos XVI al XVIII", en AA. VV.: *Los Pueblos de Córdoba*. Córdoba, La Caja Obra Cultural, 1992, t. 1, pág. 36.

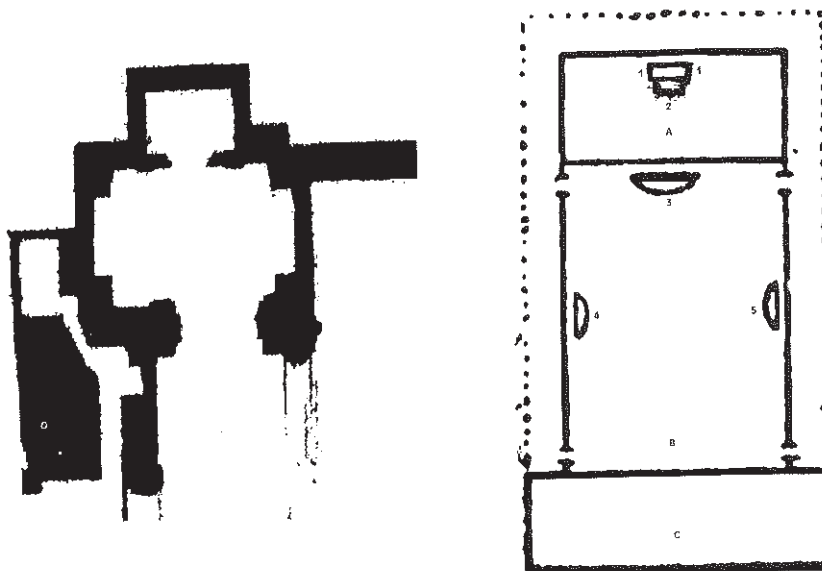
⁷ RIVAS CARMONA, J. "Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (ed.): *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, Universidad y Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986, t. III, págs. 137-153.



1. Aguilar de la Frontera, Parroquia de Santa María del Soterraño. Planta vista desde el Nordeste

En este minúsculo *templo* eucarístico se concentran toda una serie de tácticas iconográficas que nos ofrecen la esencialidad del tema al que se pretende rendir culto, sobre todo a la manera que Trento había promulgado hacerlo -defensa a ultranza- con respecto al misterio de la Eucaristía y al Santísimo Sacramento⁸. Sin

⁸ Recordemos que la ciudad de Córdoba mantuvo excelentes emisarios con dicho concilio siendo, además, una de las ciudades donde mejor se captó el nuevo espíritu católico, tal como nos lo demuestra BARBUDO TORRES DE PORTUGAL, R: "Córdoba ante el IV Centenario del Concilio de Trento", *Boletín de la Real Academia de Córdoba* nº 54, Córdoba, julio-diciembre 1945, págs. 301-305.



2. A la derecha, plano del Santuario del Templo de Jerusalén. A) Sancta Sanctorum, B) Sancta, C) Vestíbulo.

1) Querubines, 2) Arca de la Alianza, 3) Altar del incienso y los perfúmenes, 4) Candelabro de los siete brazos, 5) Mesa de los panes de la proposición. Reconstrucción arqueológica basada en ALCÁNTARA, F. *Jesucristo según los Evangelios*, Barcelona, Librería Salesiana, 1958, pág. 17. Compárese con la planta de la Capilla aguilarensis que figura a la izquierda

embargo, aún van a mantenerse ciertas premisas ideológicas, cuyo origen se remontan a épocas muy anteriores, lo cual no es óbice para que las nuevas fórmulas irrumpen, con fuerza, en los ambientes más localistas. Con ello, se consigue que el resultado obtenido conceda al espacio eucarístico en cuestión cierta privacidad, cuya sacralidad impone una sugestión intimidatoria de cara al acceso directo del fiel, en consonancia con la naturaleza del lugar en sí y la memoria histórica del espacio arquetípico al cual remite.

EL ARTISTA Y LA OBRA: VERDADERA CONTROVERSIA HISTORIOGRÁFICA

Pese a que, en principio, podría pensarse lo contrario, paradójicamente ha sido la propia historiografía la que ha contribuido a relegar este sugestivo ejemplo de la arquitectura andaluza⁹. A pesar de haber sido pionero en su conocimiento y difusión, estos estudios han resultado mostrarse contraproducentes para su ponderada

3. *Aguilar de la Frontera. Parroquia de Santa María del Soterraño. Nave Principal*

valoración. De hecho, se ha tendido tanto a mitificar algunos de los valores del Sagrario de Aguilar que ha pasado por ser un tema trillado y reacio a toda nueva interpretación que pudiera extraérsele.

Tomando como referencia el propio manuscrito sobre *Notizia del Origen...*, el conjunto se entronca, desde un principio, con el quehacer de Francisco Donaire Trejo. Según relata el citado testimonio documental, provenía de *Garciaz*, población situada dentro del término jurisdiccional de Trujillo, siendo bautizado allí el 26 de julio de 1594. Hijo legítimo de Alonso Donaire Trejo y de Isabel Fernández Serrano¹⁰, a la edad de 12 años se reúne con un tío suyo, Sancho Donaire



⁹ Aunque todas las referencias vienen a apuntar prácticamente lo mismo, nos vemos obligados a citarlas para, así, compilar lo concerniente a la obra en cuestión. De esta manera, la primera de ellas viene proporcionada además por el único manuscrito que se relaciona directamente con la misma, cuyas afirmaciones han sido aprovechadas, e incluso hasta copiadas, por todos: CARMONA DONAIRE TREJO, fray Bartolomé de: *Notizia del Origen de todos los Donayres Trejos 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 [Manuscrito. Propiedad de D. Marcelo Romero Carrillo de Albornoz]. Seguidamente, como meras descripciones, unas más exhaustivas que otras, vid., MADDOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, Ámbito Ediciones, 1987, pág. 11 [Ed. facsímil]; ORTIZ JUÁREZ, D. et al.: *Catálogo...*, págs. 56-58; PALMA VARO, J.: *Apuntes...*, cap. XXIII, págs. 313-324; RIVAS CARMONA, J.: "Los sagrarios...", pág. 141; AROCA LARA, A.: "La escultura cordobesa del Seiscientos", en AA. VV.: *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, Diputación Provincial y Caja de Ahorros, 1986, pág. 173; R[IVAS] C[ARMONA], J.: "Notables iglesias...", pág. 36; VILLAR MOVELLÁN, A. (dir.): *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Universidad, 1995, pág. 415; CÓRDOBA RUIZ, M.: "Aportación a la iconografía pasionista en Aguilar de la Frontera", en ARANDA DONCEL, J. (coord.): *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, CajaSur, 1997, t. II [Arte], pág. 494.

-prebendado de la Santa Iglesia Catedral de Málaga-, quien le ofrecerá la posibilidad de estudiar y acomodarse en la catedral malacitana. El inconveniente fue que Sancho Donaire murió, y según la fuente en cuestión, nuestro artista al quedar desamparado se aplicó a la escultura, y tallista en su ejercicio salido consuetudinario Maestro, así en madera, como en cortar, y tallar Yeso, y lo mismo en piedras, y Jaspes¹¹. Su obra comienza a vincularse a Córdoba, debido a unos trabajos que lleva a cabo en Baena y en Priego, siendo en esta última ciudad donde se desposa con Águeda Ximénez Barranco, el 29 de enero de 1612¹².

No pasaría mucho tiempo cuando, según la tradición, se cuenta que por la fama alcanzada, llega hasta Aguilar. En principio para unas obras que debe acometer en la reciente fundación de la Iglesia y Convento de Carmelitas Descalzos. No obstante, su notoriedad en la ciudad no caería en el olvido, pues se le requiere para la empresa arquitectónica que nos ocupa, el Sagrario¹³, donde sus cortados de Yeso blanco, la zena y / demás Imágenes de Yeso, que oí se conserban dentro y fuera de dicha / Capilla, hasta la Custodia de Xaspe que esta a las espaldas de dicha / capilla, con nuevos frontales, y columnas de dicha Parroquia, y con / vento del Carmen, todo esta trabajado de su mano¹⁴. Este cúmulo profesional determinó que fijara residencia en Aguilar de la Frontera, no teniendo constancia, según esta obra, que naciera ningún hijo más en la misma¹⁵.

Después de todo este periplo biográfico, necesario para deshacer la controversia en la que se encuentra envuelta esta empresa arquitectónica, no deja de resultar un tanto sugestivo para la investigación histórica emprender la búsqueda de cuáles fueron los móviles exactos que pudieron inspirar la redacción del referido

¹⁰ CARMONA DONAIRE TREJO, fray Bartolomé de: *Notizia del Origen...*, fol. 1.

¹¹ *Ibidem*, fol. 3.

¹² Archivo Parroquia Asunción Priego. *Libro de Desposorios y Velaciones*. Libro 3º (11.I.1609-17.VII.1622), fol. 49. Aunque el dato ya nos lo ofrecía el manuscrito de fray Bartolomé, hemos querido cerciorarnos, dando debida cuenta de su veracidad, de la existencia del mismo en los fondos sacramentales prieguenses. Por ello, reconocemos la generosa y desprendida colaboración que nos ha mostrado Fátima Peláez García de la Puerta para la extracción del apunte documental referido. Es sorprendente que al señalar los padres del contrayente -Francisco Donaire- este registro Eclesiástico afirme que fuesen naturales de Baena (Córdoba). Aunque, hasta el momento, no tenemos más datos sobre éstos, no podemos aseverar si nuestro artista poseía, verdaderamente, raíces cacereñas directas.

¹³ CARMONA DONAIRE TREJO, fray Bartolomé de: *Notizia del Origen...*, fol. 4.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ La descendencia del matrimonio estaba compuesta de tres hijos (Diego, Juan y Francisco) y seis hijas (María, Águeda, Ana, Catalina Isabel y Lucía). Si por parte masculina la línea no pudo avanzar, las féminas casaron todas en Aguilar. Lo que no llegamos a entender es por qué el redactor del manuscrito duda entre cuáles fueron los hijos que nacieron en Aguilar desde la venida del artista cuando es, precisamente éste, quien ofrece el dato de que la menor de las hijas, Lucía, nació en Aguilar a 31 de octubre de 1632 (*Ibid.*, fols. 4 y 36; asimismo, cfr. PALMA VARO, J.: *Apuntes...*, págs. 319-320).

manuscrito. Suponemos se debe al celo personal de quien lo firma, fray Bartolomé de Carmona Donaire Trejo -de excelente carrera eclesiástica-, ya que, en ningún momento, se especifica que su elaboración respondiese a algún cometido en concreto. Por otro lado, descuella el tono flagrantemente apologista por parte del autor a la hora de exaltar el talante que poseían los miembros de la familia, exagerando, en algunos casos, la magnitud real de las acciones que éstos llevaron a cabo en vida¹⁶.

En consecuencia, pensamos que tal exceso laudatorio también se proyectaría hacia el tronco de la familia del que resulta ser nuestro artista. En este sentido, nos extraña bastante que, viniendo de una tierra de considerados canteros -Trujillo y alrededores-¹⁷, Donaire Trejo termine aterrizando en tierras andaluzas y, por "casualidad", aprenda el oficio de cantero y de escultor. Además, de todos es sabido cómo las yaserías que, *a posteriori*, desarrollaremos tienen una acusada influencia de las realizadas a fines del XVI y principios del XVII para la bóveda y crucero de la Catedral de Córdoba, por lo que sería lógico que éste, al menos como aprendiz, hubiese trabajado en ellas o, por algún medio aún desconocido, las hubiese visto, sin que podamos afirmarlo de manera rotunda, ya que cuando estas obras se finalizaron, nuestro artista tendría 13 años¹⁸.

¹⁶ Resulta curioso como fray Bartolomé, al hablar, por ejemplo, del segundo hijo de Isabel Donaire -casada con Juan Muñoz Berlanga Carrillo-, D. Juan Muñoz Berlanga Donaire, resalta las cualidades artísticas de las que había sido dotado *sin aver estudiado arte alguno*, señalando dos aspectos de gran calado. En primer lugar, parece ser que fue él quien inventó [el] *modo de bru- / ñir el Oro sobre Yeso, como lo puso en planta en la Yglesia de las Carmelitas / Descalzas de Aguilar, cuio dorado está todo de su mano = Fue el que sin ser / Platero, trabajó, e hizo la Cruz de Plata que ponen la Semana Sta. á la Yma- / gen de Jesús Nazareno de Aguilar, obra que an admirado muchos Artífices* (CARMONA DONAIRE TREJO, fray Bartolomé de. *Notizia...*, fol. 33). En sendos casos, se pondera el mérito que poseen las piezas -algo indiscutible- y su artifice. No obstante, sus asertos sobre el templo carmelitano resultan dudosos. Ello es así porque conocemos la intervención que llevaron a cabo, en 8 de febrero de 1709, los doradores sevillanos Simón Hipólito Rodríguez y Lucas de Ávila, bajo la financiación de Don Juan de Zepeda, vecino de Osuna y caballero de la Orden de Santiago (Archivo Protocolos Notariales Sevilla. Oficio 18, libro 1º, 1709, f. 105; véase el documento en QUILES GARCÍA, F. (aut.) y PALOMERO PÁRAMO, J. M. (dir.): *Fuentes para la Historia del Arte andaluz. Noticias de Pintura (1700-1720)*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990, t. I, ppág 48, 198-199 y nota 120 [pág 255]), por lo cual cuestionamos la intervención de Berlanga Donaire en tal iglesia, sin saber apreciar cuál fue su servicio. Con respecto a la cruz nazarena, hemos de señalar que la obra no posee marcas que la identifiquen pero, con independencia de ésta, diremos que en los fondos parroquiales, el 9 de febrero de 1690, en el apartado de gastos, se libra una partida de 154 reales, destinada al aderezo de algunos objetos de mazonería, firmando el recibo Juan Muñoz Berlanga como maestro platero (Archivo Parroquia Soterraño [A.P.S.]. *Cuentas de Fábrica*, 1690, s/f), lo que nos lleva a pensar que, al rubricarlo como profesional en la materia, estuviese inscrito en el gremio de plateros de la localidad.

¹⁷ Para avalar la experiencia de esta tierra en dicha materia desde el siglo XVI, véase al respecto SOLÍS RODRÍGUEZ, C.: "Francisco Becerra y los canteros trujillanos del siglo XVI", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, Universidad-Departamento de Historia del Arte, 1977, t. II, págs. 410-418.

En cuanto a su referida labor en Baena no hemos distinguido su participación en casi ninguno de sus templos -quizá en el Convento de Madre de Dios-; y respecto a Priego, lo que hemos visto y conocemos, creemos es bastante posterior a su impronta -si lo comparamos con lo efectuado en Aguilar-.

La fecha de la llegada de Francisco Donaire Trejo a Aguilar de la Frontera es, hasta la presente, una incógnita, pues, si bien sabemos por el citado documento genealógico que contrae matrimonio en Priego el 29 de enero de 1612, su llegada a esta villa no se especifica. Nuestro rastreo documental nos ha llevado a localizar sólo una carta de venta y censo que se redime por parte de la Capilla de García Ruiz Regidor contra Francisco Donaire, cantero, y su mujer, Águeda Ximénez, en calidad de unas casas, allá por 1631. Con este movimiento, puede afirmarse que el matrimonio Donaire Trejo-Ximénez Barranco estaba asentado en la localidad desde tiempo atrás, por cuanto en dicha transacción aparecen como vecinos de la villa de Aguilar¹⁹. Tal circunstancia nos permite adelantar la fecha de su llegada, al menos, un año antes de que su hija menor naciera.

Si la biografía del artífice ya resulta oscura, no lo es menos su intervención en la capilla eucarística de Aguilar de la Frontera. Desde un principio, nos resultó bastante extraño que una sola persona acometiese por sí misma tan magna empresa. De hecho, no se trata únicamente de un conjunto marcado por una determinada complejidad estilística con evidente peso específico, sino que en su concepción global se impone la necesidad de un gran mentor que, a la sombra, "construyese" todo el entramado ideológico que pretendía exponerse en este novedoso recinto sacramental. A la par que estudiamos esta obra, seguíamos en paralelo la posible huella y fortuna que Donaire pudiese haber detentado en el contexto de la provincia cordobesa. Evidentemente, han sido muchos los influjos tardomanieristas que se detectan en algunas localidades (Montilla, Castro del Río...) pero fue Monturque la que comenzó a despejarnos algunas dudas al respecto²⁰.

¹⁸ ORTIZ JUÁREZ, D. et al.: *Catálogo...*, pág. 57 y AROCA LARA, A.: "La escultura cordobesa...", pág. 173. Podríamos aventurar que su afamado tío, Sancho Donaire, no fuese prebendado de la Catedral de Málaga sino de la de Córdoba, pues tras largas búsquedas en el archivo de la primera para localizar a este personaje, nuestro intento ha resultado fallido. Por esto, aprovechamos la ocasión para agradecer las magníficas aportaciones que Alberto Palomo Cruz nos ha facilitado desde los fondos catedralicios malacitanos.

¹⁹ A.P.S. *Cenozo. La Capa, de García Ruiz Rexer / contra / franco Donaire Cantero / y Águeda Ximenes su muger / Su principal Ciento Y quarentta / Ducados de Vellon: serredimió / su mitad por Dn. Pedro Gil / Balverde Presvitero por es / criptura ante Dº Joachin / Eugenio Noveli, y paga la otra mi / tad Antonio Plema Como Posee / dor de la mitad de las Casas / Vendidas por dho Capital. 1631, s/c.*

²⁰ Sólo haremos mención a algunos datos imprescindibles para comprender nuestras hipótesis en el caso aguilarenses, por cuanto el grueso de toda la documentación sobre tan interesante conjunto verá la luz en el trabajo sobre el Sagrario de Monturque que publicaremos, en breve, junto a Francisco Luque Jiménez, cronista oficial de Monturque.

Coetáneo en el tiempo, el sagrario de esta población alledaña a Aguilar comenzó a levantarse en 1635, prolongándose sus trabajos hasta 1660, aproximadamente. Como era de esperar, el patrocinio de esta obra fue debido a la Cofradía del Santísimo Sacramento, la cual comenzó a construir su sagrario y capilla en la antigua ubicación del altar de Nuestra Señora de la Concepción, previa concesión de licencias por parte del Marqués de Feria y del Gobernador y Provisor del Obispado²¹. De la relación de artistas que hemos vaciado a partir de todos los libros de Actas de cabildos y cuentas relacionadas con el tema, aparecen registrados unos trece artífices, aproximadamente, vecinos de ciudades cercanas como Córdoba, Montilla, Aguilar de la Frontera y Lucena, siendo sus oficios batihojas, pintores, escultores, ensambladores, carpinteros, canteros, plateros, albañiles, cerrajeros..., labores que, interrelacionadas, ofrecieron tan espléndido resultado para la Historia del Arte en Córdoba durante el siglo XVII.

De todos los artistas y trabajos mencionados, Francisco Donaire aparece en escena pero, sorprendentemente, su labor no consta en los documentos como la de ese presunto gran escultor y decorador que nos refería el manuscrito para el caso aguilarense, sino que pasa por Monturque como un simple cantero que trabaja en los jaspes y piedras que debían cortarse para la obra. Así, por citar algún ejemplo, la cofradía remite a Francisco Donaire la cantidad de 588 reales a cuenta del jaspe que a de traer para el sagrario que se haçe En la Yglesia mayor desta villa ²², entre otras liquidaciones. Pero, es más, con el tiempo, entrarán a formar parte en la obra monturqueña su segundo hijo, Juan Donaire²³ y su yerno, Miguel Ramírez Carrillo²⁴ y, ambos, seguirán con la misma ocupación que la de su padre y suegro, respectivamente.

²¹ Archivo Parroquial de Monturque (A.P.M.). *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento. 1621-1653*, cabildo 15 agosto 1635, s/f.

²² A.P.M. *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento. 1621-1653*, cuentas rendidas el 13-12-1636 por el licenciado Sebastián Pérez de Cárdenas, mayordomo, de los ingresos y gastos realizados desde el 10-11-1635, s/f.

²³ A partir de este momento, la única referencia documental que hemos hallado sobre este cantero ha sido una en la que *Descargansele doscientos y once Rs que gastó / en la compra de la piedra de Jaspe de donde / se hizo una pila para el agua vendita que la dha [sic] / que está en la dha Iglesia a la entrada dela / puerta del Baptismo ya Ju^o donaire sutra / vaxo de sacarlay labrarla y traerla desde la / villa de Cabra y de los hombre que ayuda / ron a traerla desde su cassa a la Iglesia y del / yesso cal y stopas para el zula [sic] q otras cossas / contenidas e un Memorial Jurado de dho / Maymo que mostró certificado y con carta de pago / del dho Juandonaire Cantero por ante ferndo / delgadillo notario a quien por sus derechos / Parece le pagó diez y seis mrs (A.E.S. *cuentas de la fabrica de los años de 1646, 47 y 48, 1646-1648*, fols. 57-57v). De época posterior -1680-, tenemos documentada su intervención en la Capilla Dorada, sita en la Iglesia Parroquial de la Purificación de la vecina localidad cordobesa de Puente Genil, donde se ocupó de los diferentes trabajos en jaspe (frontal, gradas y losas) que allí debían acometerse (Vid., RIVAS CARMONA, J.: *Puente Genil Monumental*. Puente Genil, Anzur, 1982, págs. 43 y 128).*

²⁴ Estaba casado con la primera hija de Francisco Donaire, María Donaire Ximénez Trejo. Para Aguilar de la Frontera, de donde era natural, realizará todo los trabajos en jaspe de la capilla

Si, en verdad, Francisco Donaire fue el gran artífice de la obra aguilareña, suponemos se hubiese constatado alguna referencia suya al respecto como responsable artístico del conjunto, por cuanto el Sagrario de Monturque remite, artísticamente hablando, a las referencias que venían fraguándose en Aguilar. Decimos venían fraguándose porque, según Madoz, la obra aguilareña se finiquitaría en 1639, también a expensas de la Hermandad Sacramental²⁵. En consecuencia, su quehacer debió limitarse más bien a la labor de cantería requerida por la fábrica de ambas capillas.

LA INTERPRETACIÓN "PALINGENÉSICA" DEL TEMPLO DE SALOMÓN

Las afirmaciones precedentes no impiden reconocer, a nuestro juicio, que la obra-modelo de Monturque es la de Aguilar, pese a que las dos avancen de forma simultánea. En este sentido, lo más lógico es pensar que el arquetipo inicial -Aguilar-, actuase como gran templo sacramental, incorporando a su morfología la paradigmática concepción quinientista ofrecida en el Sagrario de la Catedral de Córdoba, mientras que el ejemplo de Monturque constituye en la provincia una tipología de recinto sacramental que, desde el primer tercio del XVII avanzando hasta fines del siglo XVIII, va configurándose, paulatinamente, como un ejemplo más racional y acabado de sagrario barroco (FIG. 4).

Por ende, si sondeamos las diversas descripciones dedicadas al espacio hoy ocupado por el Sagrario de Aguilar, observamos que, en realidad, su ubicación se sitúa en la parte más antigua del solar de la actual iglesia, pues, como señalamos, parece ser que la primitiva capilla que se dispuso dentro de la fortaleza señorial fue la superficie que, en nuestros días, domina el altar mayor y el sagrario. Así, cuando en el XVII, se erige el Sagrario tuvo que respetarse parte del espacio que ya estaba preestablecido y marcado por los paramentos de la antigua fortificación²⁶.

mayor de la Parroquia del Soterraño, en 1657, recibiendo nueve mill y / trecientos reales que por Memorial / Jurado Y certificación del dho Vicario / que exhibió con carta de Pago / de Miguel Ramírez Carrillo Mastro / Cantero Vecino desta Villa pareció haverle pagado por tantos que montó / la obra de xaspe que seahecho / en la Capilla Mayor desta iglesia / de toda corta de xaspe soleria / Ladrillos Y todo Material. Grapas // de Yerro que están tras los Y trasdoses y columnas de xaspe / que sustentan el retablo. Y / en esta cantidad se incluyen / los jornales y peones que han trava / xado en dha obra Y los pedestales / en que se encaxan Los / ciriales quee también son de xaspe (A.P.S. Cuenta que se toma a Alonso / Ruiz de Castilla como Mayordomo / de la fabrica de la Iglesia / de la Villa de Aguilar, 1657, fols. 48-48v).

²⁵ MADOZ, P.: *Diccionario...*, pág. 11. Es, ésta, la única fuente historiográfica que hace alusión a la fecha de su construcción, pues en ninguna otra se manifiesta con tanta exactitud.

²⁶ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario-Catálogo histórico artístico de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1983, págs. 284-295 [notas de José VALVERDE MADRID].

4. Monturque (Córdoba).
Parroquia de San Mateo.
Sagrario

En las primeras Visitas Pastorales verificadas a la Parroquial del Soterraño se presupone ya un recinto destinado, única y exclusivamente, para la adoración y reserva del Santísimo Sacramento. Al menos, eso es lo que se evidencia, en 1590, cuando, al describir el altar mayor, dice poseer *un retablo de cinco ordenes pintados con pincel los quadros y entre quadro y quadro su moldura y relieves dorados. El sagrario ansí mismo dorado y pintado*



²⁷. Más explícitas se muestran estas mismas fuentes documentales cuando, diez años antes (1580), en una descripción similar sobre el cuerpo de la iglesia, se visualicen tres naves *La nave / de en medio e La demas cubierto / De madera muy Largas la capilla mayor / co pequeña en el altar mayor / cota un retablo todo de pincel / e al lado del dicho altar mayor / a lamano derecha esta el sagrario // donde esta el santísimo sacram^{to}* ²⁸.

Resulta de interés la última transcripción, al sugerir independencia especial del sagrario con respecto al presbiterio y el altar mayor, situando el recinto sacramental a mano derecha de éste último²⁹, lugar donde se ubicará desde su construcción en 1639. Ahora bien, por Sagrario debemos entender el edículo donde se levantó, posteriormente, el *Sancta Sanctorum*, quedando la gran habitación precedente como una especie de vestíbulo o sacristía. Esta concepción primitiva se reafirma a tenor del inventario de bienes muebles de 1580 que registra la ubicación de los mismos en diferentes ámbitos, siendo uno de ellos el correspondiente al Sagrario. Esta cuestión nos lleva a pensar que el potencial diáfano de la *cella* sacramental actuase como receptáculo salvaguarda de enseres y objetos preciosos, mientras la zona del taber-

²⁷ Vid. ORTIZ JUÁREZ, D. et al.: *Catálogo...*, pág. 103, nota 40.

²⁸ A.B.S. *Visitas generales*, (1554-1580), domingo 21 febrero 1580, s/f.

²⁹ Supuestamente, al hacer esta descripción hemos de pensar que se está llevando a cabo desde lo alto del presbiterio hacia los pies.

náculo contaba con una entrada lateral para acceder directamente al mismo desde el altar mayor, sin menoscabo tampoco de su función como zona para el Reservado³⁰.

Al margen de todos estos preliminares históricos, en su realidad arquitectónica actual, la obra analizada en este trabajo se piensa desde una recuperada óptica de lo demarcado en el templo catedralicio cordobés, cuya fortuna hizo mella en la sociedad del Quinientos debido al fuerte influjo y al acontecimiento sin precedentes que supuso la construcción de El Escorial. Con impetuosa ambición, el gran proyecto de Felipe II aspiraba a ser, como es sabido, el gran hito hispánico contrarreformista que enalteciese al sacramento eucarístico para, de esta manera, poder establecer una paridad emblemática y formal con aquellos templos de tradición judeo-cristiana más relevantes, que perseguían una arquitectura mágica y perfecta encuadrada según los parámetros "divinos" que habían determinado el Templo de Salomón o la reconstrucción de Jerusalén³¹, sugestivamente replanteados mediante la imagen salomónica de la octava maravilla del mundo desde la que gobernaba al mundo el "nuevo Salomón"³².

Antes de seguir es preciso apuntar que, desde un primer momento, hemos utilizado el término *templo* como sinónimo de capilla sacramental, por cuanto a su magnitud arquitectónica, categoría y sobre todo a su funcionalidad le es condescendiente un efecto idiosincrásico particular que lo hace ser templo dentro de otro templo. Pero, al mismo tiempo, diremos que la concepción mística que fue conferida a este tipo de espacio incita un despliegue simbólico, implicado de lleno en los intereses culturales de una época, una de cuyas principales intenciones es persuadir, en este caso, a través de ese vínculo íntimo e indisoluble transferido por medio del objeto material y su significado espiritual, canalizándolo hacia la postración piadosa del fiel ante el espacio más etéreo y sublime de la Iglesia Parroquial³³.

³⁰ En unas intervenciones recientes que se han llevado a cabo en el Sagrario de Monturque se patentiza este hecho, por cuanto existe un pasillo o pequeño corredor con decoración mural, hoy cegado, que comunicaba el presbiterio con la *cella* o *Sancta Sanctorum*. Es más, hacia la segunda mitad del siglo XX, como este espacio sagrado no cumplía la función de Sagrario como tal, se habilitó para sacristía del Altar Mayor manteniéndose vigente la conexión de esta galería.

³¹ MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: "El Escorial como santuario contrarreformista", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (dir.): *Literatura e Imagen en el Escorial*. Madrid, Estudios Superiores del Escorial, 1996, págs. 811-833.

³² Si se pretende ahondar en este caso, sirva como buena introducción el trabajo de GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L.: "Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (dir.): *Literatura e imagen...*, págs. 721-749. También resultan imprescindibles para la comprensión del monumento los estudios de CHUECA GOITIA, F.: *El Escorial, Piedra Profética*. Madrid, Instituto de España, 1986; TAYLOR, R.: *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid, Siruela, 2ª ed., 1995; y OSTEN SACKEN, C.: *El Escorial. Estudio iconológico*. Madrid, Xarait Ediciones, 1984.

³³ HANI, J.: *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona, Sophia Perennis, 1983, págs. 15-16.

La figuración e invocación divinas que engloba dicho lugar se fundamenta realmente en símbolos de orden teológico y de orden cosmológico. En verdad, los primeros son esenciales, aunque parezcan convencionales, para sistematizar toda una serie de representaciones cosmológicas, las cuales intentan estructurar visualmente un organismo más armonioso y jerarquizado³⁴. Tengamos en cuenta una importante reflexión: para los poblados de aquella época, el templo además de ser levantado por obra y gracia humana, también provenía, en última instancia, de un dechado celeste comunicado a través de una inspiración *quasi* profética³⁵.

Como señala Santiago Sebastián, toda esta teorización sobre el origen celeste del templo se concreta en el espacio arquitectónico, que no es más que la imagen que trasciende al entorno existente intentando mejorar las condiciones humanas³⁶. Será lógico, por tanto, que, después de ese usufructo recibido, el hombre lo acomode a sus esquemas personales, diferenciando entre espacios netamente públicos y otros mucho más reservados o, incluso, privados, que provocarán un cercado donde el recinto sagrado no solo se vea como espacio existencial sino también como una válvula de escape entre diferentes fuerzas³⁷.

Con la difusión y consolidación de la tesis inherente al espíritu contrarreformista procede a controlar cualquier tipo de manifestación que repercuta e implique a una gran colectividad social, siendo la arquitectura uno de los campos de acción más relevantes. Justamente, por eso, va a darse un riguroso proceso de recuperación "nostálgica" de las glorias del pasado en el que, a modo de arquetípica "antigualla", se configura una auténtica corriente literaria e iconográfica en torno al edificio ideal por antonomasia, adjudicándosele al templo de Jerusalén alzado por Salomón, al considerársele, como es sabido, delineación divina que afianzaba la trayectoria iniciada por el Arca de Noé y el Tabernáculo³⁸.

Con motivo de esta nueva fiebre hierosolimitana, surgirán corrientes alternativas que apostarán por diversas reconstrucciones, surgiendo el dilema entre la verdad y

³⁴ *Ibidem*, págs. 16-17.

³⁵ *Ibid.*, pág. 21.

³⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Espacio y símbolo*. Córdoba, Departamento de Historia del Arte, 1978, pág. 76.

³⁷ *Ibidem*, pág. 77. Para el estudio de cada una de las partes en relación al conjunto del edificio arquitectónico en general, recomendamos se estudie a SCRUTTON, R.: *La estética de la arquitectura*. Madrid, Alianza, 1985.

³⁸ RUBIO LAPAZ, J.: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad, 1993, págs. 216-217. En cuanto a esta última referencia del Tabernáculo, recordemos que son muchos elementos los que resultan afines al Templo, ya que reproducen la misma estructura, pues tengamos en cuenta que la idea del sagrario proviene de la Tienda del desierto como primer asentamiento de Dios en la tierra (Cfr. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*. Madrid, Alianza, 1983, pág. 129).

la idealidad. Tal dialéctica abriría debate entre las pláticas antagónicas que mantuvieron Benito Arias Montano -poseedor de una visión más arqueológica y filológica del Templo- y el cordobés Juan Bautista Villalpando -que apostaba por el prestigio alegórico de la visión de Ezequiel-³⁹.

Como ha afirmado Juan Antonio Ramírez, esa *voluntad de materialización* del "templo de templos" alcanzó una fortuna bastante trascendental, hasta tal punto que fueron muchos los edificios que han perseguido la pretensión de alcanzar ese *sublime arquitectónico*⁴⁰. No menos importantes son nuestros ejemplos más cercanos, en el caso del Sagrario en la Catedral de Córdoba, aunque esa teorización y pretensiones salomónicas resulten finalmente un tanto relegadas por la importancia conferida a la exaltación martirial protagonizada por los "comensales" tan especiales que se reúnen en torno al sagrado banquete eucarístico⁴¹.

APOTEOSIS EUCARÍSTICA: EJEMPLO DE MEMORIAL Y COMPROMISO CONTRARREFORMÍSTICO

En el caso del Sagrario de Aguilar de la Frontera, se recupera, en parte, el concepto de cubículo segregado del resto del edificio -tal como se verifica en la Catedral-, aunque dicha disyunción no llega a ser tan radical como en su precursor cordobés, sino que la misma nave lateral que nos conduce hasta el recinto actúa como gran eje conductor que sacraliza la dirección longitudinal que el fiel debe tomar para llegar hasta el recinto en sí y, por ende, provoca la segunda vertiente integradora de ese templo dentro de otro templo⁴².

El frontis que recibe al espectador al atravesar toda la larga nave del Evangelio es de líneas severas, muy ajustadas al arco conopial, que parece emular un amplio cortinaje palaciego, para descender sobre anchurosas y dilatadas pilastras jónicas con sus respectivos basamentos. Sobre éstos últimos descansan las figuras

³⁹ *Ibidem*, págs. 217-231.

⁴⁰ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: "Evocar, reconstruir, tal vez soñar (El Templo de Jerusalén en la Historia de la Arquitectura)", en AA. VV.: *Dios arquitecto (Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón)*. Madrid, Siruela, 2ª. ed., 1994, págs. 37-45.

⁴¹ Recientemente, la capilla catedralicia ha sido estudiada en una monografía al ocuparse de su gran decorador -Cesare Arbassia- por BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Cesare Arbassia y la Literatura Artística del Renacimiento*. Col. Acta Salmanticensia. Biblioteca del Arte, 23. Salamanca, Ediciones Universidad, 2002, págs. 92-119 [nota 59]. Aprovechamos esta cita para agradecer, profundamente, la ayuda recibida de Juan Antonio Sánchez López pues, sin sus indicaciones, este trabajo no tendría el peso iconográfico ni la altura científica que merece.

⁴² Es sorprendente la preeminencia que el tema de la orientación ritual alcanza en el mundo judío, tal como podemos comprobar en ESPINOSA VILLEGAS, M. A.: *Judaísmo, Estética y Arquitectura: la sinagoga sefardí*. Granada, Universidad, 1999, págs. 126-128.

⁴³ Estas esculturas fueron salvaguardadas, hacia 1969-1970, por Ricardo Llamas León, quien

premesianicas del sacerdote Melquisedec y del rey David⁴⁴. Al igual que ocurre, por ejemplo, en la Cartuja de Granada⁴⁴, son representaciones que instan al visitante a mirar y proyectar su absoluta concentración hacia el interior de la cámara. Al tratarse de dos grandes testigos de la evocación mística de Cristo hecha Eucaristía, tales personajes son coparticipes de un mismo sentir y, en consecuencia, desean hacerlo extensivo siendo fachada de tan esperanzador contenido. En otras palabras, su presencia los alegoriza como los grandes soportes teológicos cuyas connotaciones de Fortaleza y Sabiduría, a modo de singulares columnas hierosolimitanas, pudieran establecerse en el pórtico del gran templo⁴⁵.

Las iconografías que muestran son las usuales de ambos personajes. Así, Melquisedec, Rey-Sacerdote de Salem, es un aguerrido y misterioso hombre barbado, con indumentaria clerical y mitra, que sostiene una jarra en su mano izquierda, reservando la otra para aguantar unas hogazas de pan que deja caer, por el supuesto peso, en el vientre. Su presencia aquí se justifica por protagonizar el presagio eucarístico cristiano con la acogida de Abraham, cuyo significado era de promesa -protección y salvación- y alianza -pacto a lo oriental entre un soberano y su vasallo-, además de compartir mesa, comer del mismo banquete y bendecirlo en nombre del Dios Altísimo. Fue una representación propia en obras tipológicas medievales como la *Rota in medio rotae*, la *Concordantiae Charitatis*, el *Speculum Humanae Salvationis* y la *Biblia Pauperorum* para verificar su comparación didáctica con la escena novotestamentaria de la Santa Cena y el carisma del propio Cristo como Sacerdote y Víctima que se ofrenda e inmola a sí mismo⁴⁶.

El otro gran soberano -antepasado directo del Salvador-, David se proclama, al igual que Melquisedec, para la defensa y honra de su reino. Engalanado con aristocrático vestido guerrero, David aparece tocado con la corona real y portando como atributo primordial un arpa⁴⁷. En él se acopian los postulados básicos de cualquier cristiano al ser bautizado, es decir, Sacerdote, Profeta y Rey. Su actitud es la de danzar ante el Rey de Reyes, custodiando el Arca de la Alianza, a la vez que entona elogiosos salmos⁴⁸. Por tal motivo, se le reputó como excelente poeta músico, razón

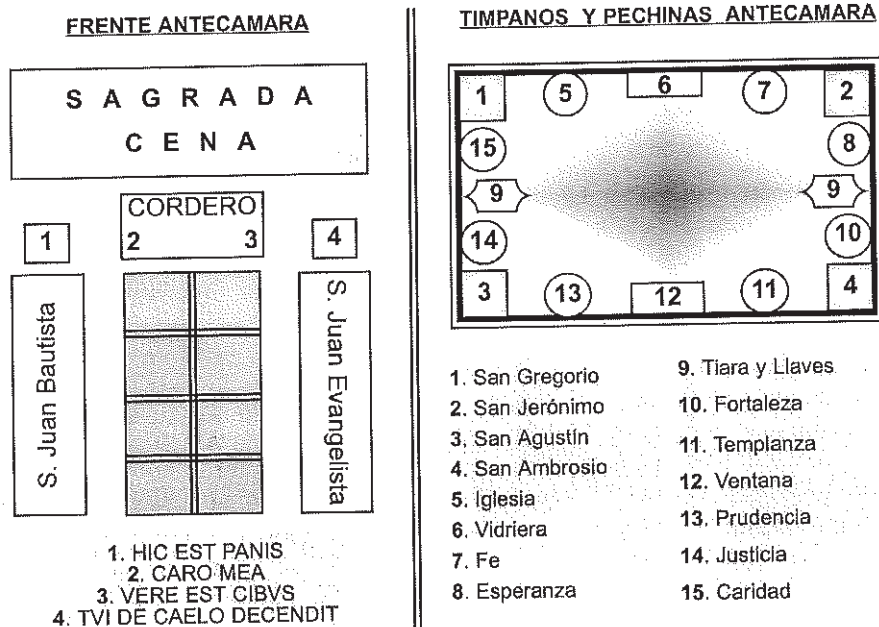
evitó el amago de su destrucción, cuando la iglesia sufría unas obras de reparación en techumbres y tejados.

⁴⁴ OROZCO DÍAZ, E.: *La Cartuja de Granada*. León, Everest, 1976, pág. 61.

⁴⁵ BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Cesare Arbassia...*, pág. 97.

⁴⁶ Vid., *Génesis* 14, 17-24. Asimismo, NEUMÜLLER, W.: *Speculum Humanae Salvationis... Codex cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster*. Madrid, Editorial Casariego y Adeva, 1998, págs. 42-43. Un ejemplo de representación iconográfica de Melquisedec -éste similar al nuestro- con Abraham lo tenemos en la portada principal de *El Salvador* de Úbeda (Véase. MONTES BARDO, J.: *Arte y discurso simbólico en Úbeda y Baeza*. Granada, Universidad y Ayuntamiento de Úbeda, 1999, págs. 111-113.

⁴⁷ Aunque aquí ha sido representado como tal, parece ser que fue un instrumento análogo denominado *kirnot*.



5. Capilla Sacramental de Aguilar de la Frontera. Antecámara. Esquema iconográfico de su frente, tímpanos y pechinas

por la cual su iconografía constituye un préstamo inequívoco de la imagen pagana de Orfeo tocando la lira ⁴⁹.

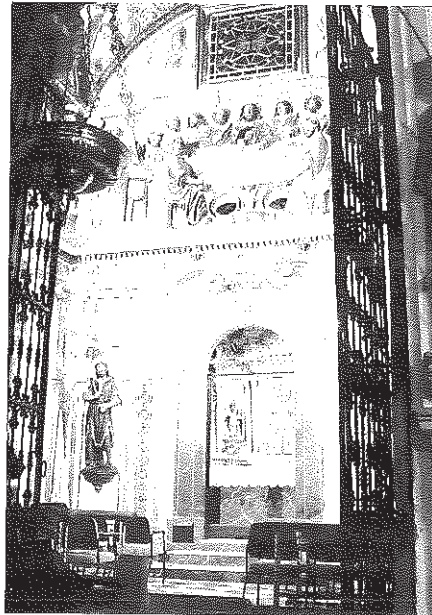
Este primer espacio se delimita, de cara al exterior, con una soberbia reja de hierro forjado, realizada en 1908, compañera de la que se llevó a cabo para la capilla del lado opuesto, la de la Inmaculada⁵⁰.

⁴⁸ 2 Samuel 6, 5. Para trasladar el arca a la nueva capital del reino, Jerusalén, se nos relata como David y toda la casa de Israel iban delante del arca cantando y bailando con todas sus fuerzas al son de las cítaras, arpas, tambores, sistros y címbalos. Además es figura clave en este contexto pues preconiza la idea de la construcción del templo, según Dios le había dictado a través de la profecía de Natán, aunque finalmente el proyecto lo llevaría a cabo su hijo Salomón (asimismo, vid., 2 Samuel 7, 13 y 1 Reyes 5, 19).

⁴⁹ RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, t. 1, vol. 1, págs. 300-301.

⁵⁰ PALMA VARO, J.: *Apuntes...*, pág. 315. Son de admirar los enrejados religiosos que, durante los siglos XIX y XX, se realizaron tanto para la Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño como para la Parroquia Nuestra Señora del Carmen, cuestión extensiva al hito sacro del Cristo de los Faroles que se sitúa delante de ésta última, entre otros ejemplos.

6. Aguilar de la Frontera.
 Capilla Sacramental.
 Perspectiva desde la
 nave de la iglesia



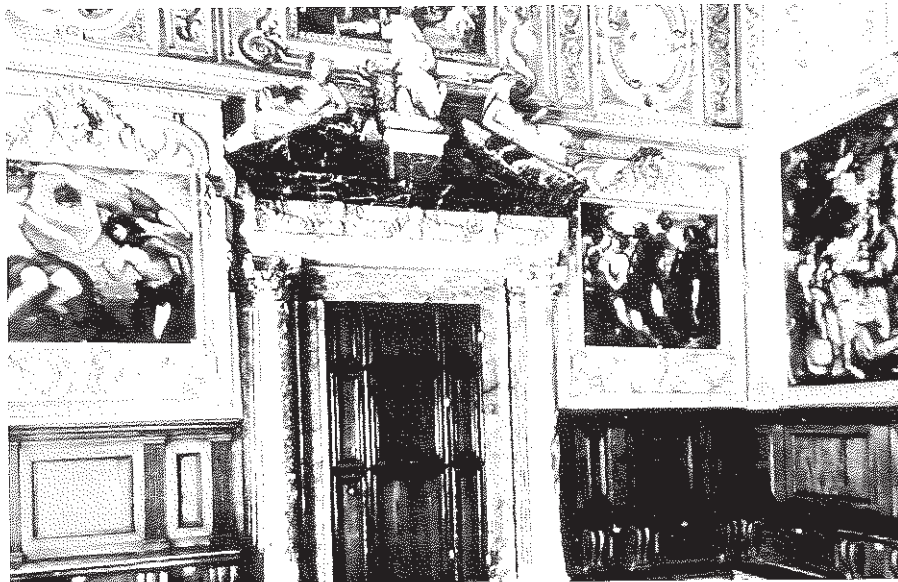
Si avanzamos hacia el interior de la capilla, resalta primeramente la disposición bicameral que va a adoptarse a partir de este instante. En concreto, se disponen dos espacios modulares independientes pero interrelacionados entre sí -con los dos óculos que se colocan debajo del relieve de la *Santa Cena*- y que recuerdan las diferentes categorías sacralizadas, establecidas en el templo hierosolimitano: el vestíbulo, la cámara principal o *Sancta* y el *Sancta Sanctorum*⁵¹. En ambos recintos, se le concede absoluta hegemonía a la exaltación eucarística, surtiéndose de los valores que emiten sus representaciones simbólicas procedentes del Antiguo y Nuevo Testamento.

Por su parte, la nave descrita hace las veces de atrio, terminando de definir la evocación templaria en sus tres unidades esenciales, marcando paralelamente el progresivo incremento de la noción de sacralidad que conlleva un acceso de público más restringido, conforme se avanza hacia la *cella* sacramental o lugar santísimo.

Comenzando por el primer habitáculo, la *cámara principal* (Figs. 5 y 6), se abre hacia una elegante planta rectangular, cuya estética, algo desfasada para la época por su tardía presencia clasicista, se encuadra todavía dentro de presupuestos manieristas un tanto exacerbados. Sus paredes, divididas en dos planos o registros horizontales -inferior y superior-, aparecen cuajadas de elementos geométricos, muy vinculados, estéticamente, con los planteamientos ornamentales de esa fase de la arquitectura andaluza que ha venido denominándose como *protobarroca*⁵². De

⁵¹ Coincidentes al *elam* (vestíbulo), *hekal* (estancia principal o "lugar santo") y al *debir* ("Santo de los Santos"), respectivamente. Vid., REVILLA, F: *Diccionario de Iconología*. Madrid, Cátedra, 1990, págs. 329-330. Aunque para la comprensión directa de este tema hemos de conceder preeminencia a 1 Reyes 6, donde se describe cómo era el Templo de Salomón.

⁵² CHUECA GOITIA, F: "El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis", *Archivo Español de Arte* n° 166, Madrid, abril-junio 1969, págs. 139-153. Para más bibliografía sobre la estética y



7. Sala del Anticollegio. Palazzo Ducale. Venecia

todas maneras, sobre la empresa estrictamente arquitectónica prima su revestimiento con estucos, los cuales van administrando a los diferentes paños unas formas simétricas y calculadas, llegando a rayar la abstracción en algunos de ellos.

En este sentido, el repertorio decorativo del Sagrario de Aguilar no puede desahucarse de la sugestión del modelo principal que, años antes, se había realizado, exitosamente, en la bóveda y crucero de la Catedral de Córdoba, constituyendo el primer encargo que podemos adscribir a esta parcela artística⁵³. Como se recordará, la organización de su bóveda y crucero -influenciada por la compartimentación de la Capilla Sixtina del Vaticano-, remite a modelos muy italianizantes, cuya gran profu-

problemática manierista, debemos remitirnos al excelente trabajo de CÁMARA MUÑOZ, A.: "Ensayo para una historia de la historiografía del Manierismo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 15, Madrid, 1988, págs. 3-29. No olvidemos tampoco las magníficas aportaciones que realizaron RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "La arquitectura del Manierismo", *Revista de Ideas Estéticas* nº 77, Madrid, enero-febrero-marzo 1962, págs. 3-29; HAUSER, A.: *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid, Guadarrama, 1965; y OROZCO DÍAZ, E.: *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra, 4ª ed., 1988; y MARÍAS FRANCO, E.: "A propósito del Manierismo y el Arte español del siglo XVI", en SHEARMAN, J.: *Manierismo*. Madrid, Xarait Ediciones, 1984, págs. 7-47.

⁵³ 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, págs. 565-575.



8. Antecámara

sión puede pasar perfectamente por un espacio que sea pórtico de la esencialidad barroca. Por el contrario, ejemplos como la iglesia de San Buenaventura (Sevilla)⁵⁴ o la sacristía de la iglesia jesuítica de los Santos Justo y Pastor (Granada) muestran la otra cara de este Manierismo andaluz, por cuanto se revierten en una depuración consecuente de sus formas⁵⁵.

La mezcla de ambas corrientes, creemos, se detecta en esta *cámara principal*, siendo sus placas recortadas, follajes, cartelas y otros elementos decorativos los que conjugan y se concentran en ese gran frente que actúa de pantalla al *Sancta Sanctorum*, culminándolo con un gran relieve alusivo a la *Santa Cena* que resume, aun más si cabe, la idea de gran asilo eucarístico, que nos hace adentrarnos en una especie de majestuosa sala -a la italiana- para participar de su especial convite. (Fig. 7) Asimismo, resulta de interés advertir cómo los adornos que se exponen son bastante rasos -a modo de plafones de marquetería-, para dejar entrever los fondos y que, de tal forma, se produzca el apetecido contraste textural, cromático y, por supuesto, simbólico del oro sobre el blanco. (Fig. 8)⁵⁶

⁵⁴ MARTÍNEZ RIPOLL, A.: *La iglesia del Colegio de San Buenaventura (Estilo e Iconografía)*. Sevilla, Diputación, 2ª ed., 1996.

⁵⁵ BONET CORREA, A.: *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978, págs. 39-45.

Porque si hay algo que resplandece de entre toda la policromía y la decoración de este rectángulo es, precisamente, la preeminencia que se le confiere al oro. Huelga señalar los razonamientos simbólicos que pueda poseer en este espacio, además de las referencias bíblicas, veterotestamentarias especialmente, en las que hayan podido basarse⁵⁷. No obstante, no nos resistimos a recordar que su clara intencionalidad alegórica no desmerece el apoyo que va a recibir en refuerzo de su labor didáctica. Conceptos como permanencia o incorruptibilidad son los valores más adecuados que pueden buscarse en paramentos tan lujosos, estrechamente ligados al pensamiento metafísico, mágico y alquímico que muchos edificios religiosos medievales intentaron asumir en su búsqueda de un emanatismo neoplatónico ligado a la percepción de los efectos sensibles, lumínicos en particular⁵⁸. En definitiva, como dice la cita evangélica, la valoración y eficacia que prevalece es, ante todo, la del templo como espacio sagrado, en su globalidad, y no la del material circunstancial que lo realce⁵⁹.

Hace de eje central hacia la parte inferior una gran portada -como acceso al *Sancta Sanctorum*-, de jaspe rojo de Cabra⁶⁰, con frontón curvo partido sobre cuyas robustas volutas, de corte manierista, se sitúan sendas bolas de estirpe escorialense. En la morfología del acceso se acentúa una marcada planitud, pese al resalte volumétrico que intentan introducirse mediante unas delgadas molduras doradas que limitan a todo el conjunto. Sin embargo, su escaso brío deriva en la ruptura de fuerzas estáticas que emanan del arco y las enjutas⁶¹. La fortuna de este tipo de vanos, aunque con ligeras diferencias, se incorpora al ámbito cordobés de

⁵⁶ ORTIZ JUÁREZ, D. et al.: *Catálogo...*, pág. 57.

⁵⁷ 1 Reyes 6, 19-22: *En el fondo del edificio, por dentro, preparó el lugar santísimo, para colocar allí el arca de la alianza del Señor. Tenía diez metros de largo, diez de ancho y diez de alto; lo cubrió de oro puro; hizo un altar de cedro para delante del lugar santísimo, y lo recubrió también de oro puro. Todo el edificio lo revistió de oro de arriba abajo.*

⁵⁸ GONZÁLEZ GALVÁN, M. "El oro en el Barroco", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n° 45, México, 1976, págs. 73-96.

⁵⁹ Mateo 23, 17: *¡Necios y ciegos! ¿Qué es más? ¿El oro o el santuario que santifica el oro?* (Cfr. GONZÁLEZ GALVÁN, M.: "El oro...", pág. 96.

⁶⁰ VARO DE CASTRO, J.: "Temario aguilarense. Puerta del Sagrario", *Diario Córdoba*, (2 octubre 1964), pág. 6. Independientemente a que este color sea característico en las canteras de las Subbéticas, su elección no ha sido por mero capricho, pues el rojo marmóreo demarca el acceso a un lugar real y martirial. Recuérdese a propósito de ello el empeño de las "fuerzas vivas" de El Escorial en que las columnas del tabernáculo fuesen de jaspe de color "sanguíneo", en consonancia, como ya dijimos atrás, con la doble condición de Cristo como Sacerdote y Víctima.

⁶¹ Ejemplo análogo a éste en cuanto a composición, lo encontramos en la iglesia conventual de Santa Clara en la vecina ciudad de Montilla, en la portada situada en el presbiterio que da acceso al comulgatorio, obra fechada en la segunda mitad del siglo XVII, y que la emparentamos con el quehacer de los Donaire. Asimismo, como precedente de ambos casos, debe recordarse la parte superior de la portada del Instituto Aguilar y Eslava, en Cabra (Córdoba), de 1613, realizada por Luis González Bailén (Vid., RIVAS CARMONA, J. *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, Diputación-Área de Cultura, Juventud y Deportes, 1990, págs. 48-49 y 183).

manos de la tratadística formulada por Hernán Ruiz, inspirado, a su vez para este aspecto, en Serlio, de acusado manierismo en el trato de sus elementos con frontones curvos y partidos, orejetas, molduras y otros elementos⁶².

La portada juega, asimismo, con un exorno policromo y decorativo basado en la interacción tonal y textural, al valerse de mármoles negros para el centro de sus basas, la clave del arco, las bolas y el fondo de las cartelas, simbolizando lo que realmente es, el edículo que prelude: una *cella* memorial. Las cartelas, sitas entre las volutas, irrumpen sobre el marco adintelado, con la leyenda *CARO / MEA // VERE EST CIBVS*, preconizando el infalible contenido por la cámara santa, refrendado sobre ellas con la presencia del cordero recostado con lábaro⁶³. La promesa eucarística contenida en tan escueta y estratégica frase encierra lo que verdaderamente se quiere representar con la *Santa Cena*, al ser el mismo Cristo quien invita a compartir, junto a Él, el Maná supremo, siendo también, a modo de llaga, lo que haga abrir sus puertas para mostrar dicha inmolación. Además, para resumir su bondad infinita, el Cordero refleja, igualmente, no tanto la imagen autocrática de la Divinidad como la de la víctima sacrificial que acata su inmolación para liberar al hombre y, favorecer que éste pueda comer su carne acorde a lo expresado en su día por Juan el Bautista: *Este es el Cordero de Dios, que quita el pecado del Mundo* ⁶⁴.

Será, pues, en este tipo de elementos marmóreos, junto a los altares de los retablos colaterales, en los que participe el taller de los Donaire Trejo. Así nos aparece también en la obra del Sagrario de Monturque, lo cual no implica necesariamente que su intervención pudiera afectar a las labores de estuco o similares, como ponderaba, para este caso, el reseñado manuscrito.

Para mantener con el debido resguardo el Arca Santa, la cámara del *Sancta Sanctorum* se protege, como corresponde a un recinto misterioso y prohibido, con unas puertas de doble hoja en nogal, recubiertas de carey y aplicaciones tachonadas de bronce cuyos casetones incorporan hermosas cabezas de querubín y motivos iconográficos relacionados con la Eucaristía -el Sacramento sobre un ara, cáliz con la Sagrada Forma- inmersos e incisos, a su vez, en el pecho de un águila, heráldica de la ciudad (FIG. 9) ⁶⁵. Tan magnífico ingreso estuvo oculto, durante un tiempo, bajo un revestimiento de pintura amarilla, la cual le restaba valor y, evitaba así su posible sustracción. Su preservación hasta hoy sería posible gracias a Epifanio

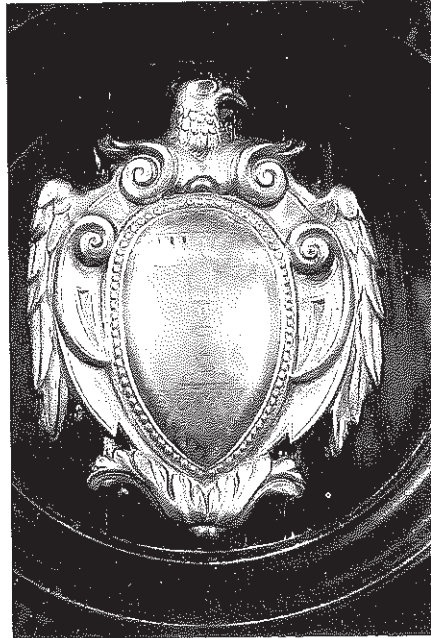
⁶² NAVASCUÉS PALACIO, P: *El Libro de Arquitectura*, de Hernán Ruiz, el Joven. Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974, págs. 50-54.

⁶³ Juan 6, 55: *Porque mi carne es verdadera comida y mi sangre verdadera bebida. El que come mi carne y bebe mi sangre vive en mí y yo en él.*

⁶⁴ MAÑIRO FERRO, X. R.: *El Simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, Encuentro, 1996, págs. 116-117. Para la cita bíblica, vid., Juan 1, 29.

⁶⁵ VARO DE CASTRO, J.: "Temario aguilarenses. Puerta...".

9. Aguilar de la Frontera.
Capilla Sacramental.
Detalle de las puertas
del Sancta Sanctorum.
Obsérvense las cartelas
en forma de águilas con
emblemas eucarísticos



Giménez Serrano -Arcipreste y Párroco de Santa María del Soterraño- quien, en la segunda década del siglo XX, ávido de escudriñar debajo algo más reluciente y valioso, limpió un fragmento de ella y recibió esta agradable y natural sorpresa artística⁶⁶.

Por su hechura, podrían corresponder a fines del XVII, ya que consideramos muy tardía la datación de otros estudiosos, al situarlas en el último tercio del siglo XVIII ⁶⁷, con independencia de otros elementos de reforma que hayan suscitado alguna duda especulativa⁶⁸. La práctica constructiva y la importancia de este tipo de elementos funcionales y decorativos, al mismo tiempo, se constata desde la Antigüedad, corroborándola Serlio con el capítulo específico que le dedicó en su tratado⁶⁹.

Dos pares de pilastras en estuco a cada lado, de orden jónico, flanquean esta palaciega portada, configurando dos capillas u hornacinas para albergar las imágenes de los Santos Juanes, divididas en dos partes. De ellas, la superior, emula

⁶⁶ Vid., "El Sagrario de Aguilar", *Aguilar de la Frontera en Fiestas. Revista Oficial Ilustrada*, 1929, pág. 19; y PALMA VARO, J.: *Apuntes...*, capág XXIII, págs. 313-314. Si bien este último erudito aguilarense manifestase, a modo de anécdota, que dicha capa de pintura se efectuase durante la invasión napoleónica; en cambio, Pascual Madoz, en su obra datada en torno a 1845-1850, indica que *las puertas exteriores [sic] del tabernáculo son de concha...*, lo que nos demuestra que, a mediados del siglo XIX, ya se podían contemplar como en la actualidad. Cfr., MADOZ, P: *Diccionario...*, pág. 11.

⁶⁷ ORTIZ JUÁREZ, D. et al.: *Catálogo...*, págs. 57-58.

⁶⁸ MAESTRE BALLESTEROS, A.: "Retazos históricos de la cofradía del Santísimo en el año 1797 (obras en su capilla)", *Sayones* nº 12, Agrupación de Cofradías de Aguilar de la Frontera (Córdoba), octubre 2000, págs. 60-62.

⁶⁹ SAMBRICIO, C. (introd.) y DÍAZ PADILLA, F. (ed): *Todas las obras de Arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*. Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986, pág. 387.

la estructura de un dosel o baldaquino por medio de pequeños cortinajes con borlas que engalanan la sala del banquete eucarístico a modo de remedo de las grandes escenografías de los cuadros venecianos del Quinientos. En lo tocante a la zona inferior, de tanta gran importancia, va a ocuparse de la disposición ensartada de una serie de círculos que decrecen conforme van acercándose a sus respectivos podios o basamentos. Esta constante repetición parece sugerir una identificación con la bóveda celeste, no siendo en absoluto descartable que el aura de eternidad poseído por la pared del santuario como reflector sacralizado, se haya perseguido una emblemática solar⁷⁰, relacionada con la fuente de luz y vida y, por consiguiente, con la demostración triunfante del cristianismo naciente frente al judaísmo y la idolatría pagana⁷¹.

En cuanto a las representaciones hagiográficas, siguen un orden bíblico conforme a su aparición en la palestra sagrada. De tal manera, *San Juan Bautista*, en su condición de precursor de la venida de Cristo, se sitúa a la izquierda, como un hombre joven, vestido con piel de camello y con una banda que le cruza por el pecho, símbolo de fidelidad y acercamiento a Cristo. Mientras su mano derecha señala al Tabernáculo guiando al espectador hacia el Cordero, con su izquierda sujeta un libro -hoy mutilado-⁷², que lo acredita como profeta⁷³. *San Juan Evangelista*, como apóstol y testigo de excepción de la institución sacramental y fedatario en el *Apocalipsis* del cumplimiento de la profecía del Cordero degollado en el sacrificio⁷⁴ anunciada por el Bautista, aparece vestido con túnica, manto y un único elemento identificador, como es el águila, alusivo a la altura espiritual de su Evangelio. Como se recordará, el ave rapaz que lo acompaña es, según el Bestiario, el ser piróforo por excelencia, o lo que es lo mismo, el único animal que puede mirar de frente al sol, esto es, a Dios⁷⁵. No dudamos de que entre sus manos sostuviese algún otro atributo, quizás el cáliz, y que, al igual que en el *San Juan Bautista*, haya sido también lisiado.

⁷⁰ MORALES Y MARÍN, J. L.: *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid, Taurus, 1984, pág. 98.

⁷¹ Juan 8, 12: *Jesús les habló de nuevo: "Yo soy la luz del mundo. El que me siga no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida"*.

⁷² VARO DE CASTRO, J.: "Frentada [sic] de la Capilla del Sagrario", *Diario Córdoba*, (17 septiembre 1964), pág. 9.

⁷³ HALL, J.: *Diccionario de Temas y Símbolos artísticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, págs. 183-185.

⁷⁴ *Apocalipsis* 5, 11-12: *En mi visión oí la voz de una multitud de ángeles que estaban alrededor del trono, de los seres vivientes y de los ancianos; eran miles de miles, millones de millones. Y decían con fuerte voz: El cordero degollado es digno de recibir poder, riqueza, sabiduría, fuerza, gloria y alabanza*. Recordemos que el libro de los siete sellos, lacrado a la usanza romana, contenía el testamento oculto de Dios que disponía la "herencia de los santos en la luz". Así, pues, la aparición en escena del Cordero, omnipotente y omnisciente, relegaba la impotencia humana, ya que, victorioso, poseía las facultades para expresar los nuevos dones salvíficos.

⁷⁵ CHARBONNEAU-LASSAY, L.: *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Barcelona, Sophia Perennis, 1996, pág. 77.

Por encima de los *Santos Juanes* figuran unas elegantes cartelas clasicistas que incorporan, aunque fragmentada, la frase *HIC EST PANIS // TVI [sic] DE CAELO DECENDIT*, inspirada en el Evangelio de San Juan⁷⁶. Básicamente, el mensaje a emitir es la presencia de Jesús en el sagrario como Pan de Vida Eterna, manifestando que Él ha bajado al mundo como alimento de vida que debe ser consumido mediante su aceptación por la fe. Con esta sentencia -unida a la anterior situada sobre la portada- se afirma, de manera rotunda, la legitimidad de la Comunión, por un lado, como manera de participación en el Banquete eterno y, por otro, como gesto de sumisión a la doctrina cristiana por medio del sacramento eucarístico.

En última instancia, la composición suscrita en este muro del *Sancta Sanctorum* no deja de presentar también cierta similitud con ciertos esquemas del mundo antiguo. Para ser más exactos, con algunos sarcófagos grecorromanos donde una portada a lo clásico es jalonada en los laterales por sendas representaciones humanas, que sugieren el tránsito hacia la morada ultraterrena, valiéndose de la cita inquietante a la puerta entreabierta⁷⁷.

En segundo término, los retablos colaterales de esta capilla sacramental se acomodan y complementan el mensaje de dicho espacio. Tal configuración plantea, a nuestro entender, el propósito de lograr un efecto similar al que se aspiraba conseguir con la eliminación de los coros de los centros catedralicios⁷⁸. Es decir, al igual que el Sagrario aparece como un ámbito completamente segregado para la reserva íntima del Santísimo Sacramento, cuyo acceso directo se restringe únicamente a los iniciados, la antecámara queda abierta a todos los fieles, pudiendo celebrarse cualquier oficio en los altares laterales.

Se piensa que los primeros retablos fueron los que, en la actualidad, están situados en el cuerpo de la iglesia bajo las advocaciones del *Cristo de la Humildad* y de la *Virgen de los Dolores*, muy similares⁷⁹. Uno y otro acusan la traza del jesuita Francisco Díaz de Ribero, hacia 1650⁸⁰, cuando éste estuvo trabajando en Montilla

⁷⁶ Juan 6, 50: *Éste es el pan que baja del cielo; el que come de él no muere.*

⁷⁷ Es el caso, por ejemplo, del *sarcófago pagano* que se conserva en el Alcázar de los Reyes Cristianos (Córdoba), fechado en el primer cuarto del siglo III y que fue hallado en la Huerta de San Rafael (VILLAR MOVELLÁN, A. [dir.]: *Guía artística...*, pág. 82). Este ejemplo presenta grandes similitudes con el *Sarcófago de las Estaciones*, en el Museo del Conservatori y con el *Sarcófago del Belvedere*, del Vaticano (GARCÍA BELLIDO, A.: "El sarcófago romano de Córdoba", *Archivo Español de Arqueología* n° 99-100, Madrid, 1959, págs. 3-38).

⁷⁸ 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* n° 3, Madrid, 1991, pág. 44.

⁷⁹ ORTIZ JUÁREZ, D. et al.: *Catálogo...*, págs. 62-63.

⁸⁰ RAYA RAYA, M^a. A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987, págs. 390 y 392-393. Esta autora piensa que los dos ejemplos lignarios que mencionamos fueron realizados, apoyándose en la estilística que reúnen, en torno

para el retablo de la Compañía⁸¹. A falta de confirmar documentalmente esta cuestión, que, hoy por hoy no pasa de ser una mera hipótesis, los retablos que en la actualidad se encargan de suplir su cometido, adolecen en su arquitectura habiendo sufrido, asimismo, bastantes reajustes iconográficos. De este modo, el situado a la izquierda fue realizado, en 1777, para la escultura sedente de San Pedro en cátedra, ahora entronizado en el retablo opuesto⁸². Por su parte, en el de la derecha se antoja bastante difícil precisar cuál pudo haber sido su advocación originaria.

El gran altorrelieve de la parte superior se dedica a la *Santa Cena* (Fig. 10), efecto espectacular en la contemplación del conjunto. Se trata de una obra de grandes dotes artísticas por parte de sus realizadores, pues concentra en la longitud de la estancia el verdadero núcleo iconológico de la fábrica. Semejante ejercicio plástico-catequético carga las tintas sobre lo ya apuntado de las fastuosas escenografías italianas, ya que la misma representación hace hincapié, con su impecable interiorismo, en la idea del convite de los justos en la palaciega sala del festín eucarístico, introduciéndose a propósito todos aquellos detalles que puedan exigirse a una celebración.

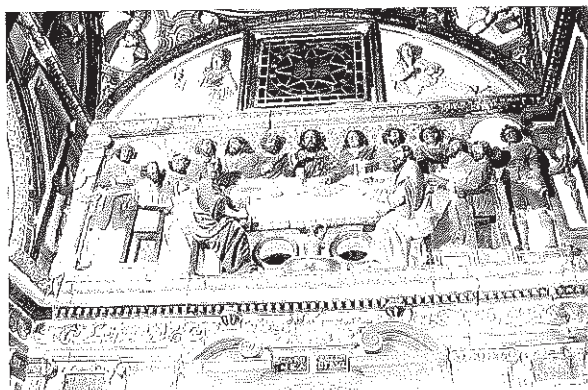
Como si de una escena palatina se tratase, Jesús se reúne con sus discípulos, quienes conversan entre ellos. En la composición, parecen apreciarse dos niveles de altura a través de un juego óptico, algo arcaico, llevado a cabo para evitar solapar a alguno de los personajes, provocando, de esta manera, un juego de escorzos y forzadas posturas. En los extremos laterales de la escena se aprecian unos sirvientes, anacrónicamente ataviados con ropajes del XVII, que atienden a las necesidades de la mesa, portando, en esta ocasión, el pan y una jarra de vino, respectivamente.

a la fecha citada, siendo demasiado tarde la datación de 1700 que se propone el *Catálogo...* (vid. nota anterior).

⁸¹ GALLEGO Y BURÍN, A.: *El barroco granadino*. Granada, Comares, 1987, págs. 66 y 69-70. Aunque el autor supone que estarían hechos para flanquear, como mobiliarios de las antiguas capillas de la cabecera, al altar mayor, pensamos que por la proximidad de las fechas en las cuales se piensa que trabaja Francisco Díaz del Ribero por Aguilar, la obra del Sagrario ya estaría fraguándose, por lo que es más lógico que los hiciera para cubrir estos grandes arcosolios.

⁸² A.P.S. *Entablo / Testam.^o DE que con / título de Colectos / continuado por el / Yll.^{mo} S.^r D.^o Martín de Varcia / mi Señor / obispo de Córdoba Excerce / D.^o Andrés de Carmona y / Antequera Presb.^o Juez App.^o / Subdelegado de la S.^{ta} Cruzada de / Aguilar, Montilla / a principio de mes- / de Enero de 1768 a.^o / Hta 1788 a.^o. Testamento n^o 40, 8 - Agosto 1777, s/f. Fue el presbítero D. Diego Hurtado de Molina el que dejó en su testamento, fechado a 7 de julio de 1777, ante el escribano Salvador Rasero, la manda concerniente a la ejecución de dicho retablo (Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Aguilar de la Frontera. 1777. Legajo de Salvador Rasero, fol. 137, que dice así: *Yt. mando y es mi voluntad quesí yo no ubiere hecho en los días / demi vida un retablo ami Padre y Señor San Pedro / en la Capilla del Sagrario de dha. Yglesia Parroquial / como ofrecí la primera vez que fui maiordomo desu / Cofradía se haga luego que yo fallezca acosta de mis / vienes y a disposición y advirtorio delos Señores curas / de dha. Parroquial para que sea con la decencia que / deseo y ceda paramaior culto de dho. Santo*).*

10. Antecámara.
Frontal principal.
Santa Cena



Desde el punto de vista iconográfico, se representa el momento en el que Cristo eleva la Forma introduciendo, así, el concepto de adoración dentro de la celebración. Esta acción comienza a prodigarse a partir de las diferentes lecturas que sobre el misterio en sí llevaban realizándose desde el Renacimiento⁸³, lo cual supone una revisión en los planteamientos sobre la misma, por cuanto este afán contrarreformista, expresado por boca de autorizados tratadistas como Vicente Carducho, retornará a la idea bizantina de presentar la Última Cena de Cristo en calidad de la "primera misa", derivándose una perseverante glorificación del sacramento⁸⁴. Asimismo, la idea del banquete, como anticipación del convite del Reino, expresa la dimensión de vida eterna⁸⁵ y refuerza la alianza sellada antaño con una comida de comunión⁸⁶.

Los convidados se disponen a lo largo de una mesa rectangular, con Jesús en el centro, acorde a un esquema elíptico bastante marcado por la isocefalia establecida entre los personajes frontales. Conforme a un ejercicio ilusionista, la sala parece proseguir por los laterales, gracias al efecto teatral de los sirvientes que aparecen, entre bambalinas, por unos arcos de medio punto fingidos. No obstante, una falta de previsión en el espacio, provoca que éstos últimos queden un tanto agobiados debido a la aglomeración que sufren por parte de los apóstoles sentados

⁸³ CARDUCHO, V: *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Turner, 1979, págs. 340-341 [Edición, prólogo y notas de F. CALVO SERRALLER]. También PÉREZ LOZANO, M.: "Variantes iconográficas de la Última Cena en la pintura andaluza postridentina", *Cuadernos de Arte e Iconografía* nº 4, Fundación Universitaria Española, 1989, págs. 68-74.

⁸⁴ RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, t. 1, vol. 2, pág. 426.

⁸⁵ Lucas 14, 15: *Uno de los convidados, al oír esto, le dijo: "Dichoso el que participe en el convite del reino de Dios"*.

⁸⁶ Éxodo 24, 11: *No extendió su mano contra aquellos elegidos de Israel; y ellos vieron a Dios, comieron y bebieron*.

lateralmente. De perfil, se sitúan otros dos últimos discípulos, uno de ellos a la izquierda, Judas Iscariote, asiendo la bolsa y el característico pelo rojizo asociado, ancestralmente, a la maldad y a lo demoníaco. No falta el utillaje doméstico colocado a lo largo del mantel blanco. Entre el mismo se reconocen cubiertos, panes, diversos platos con alimentos, una copa y, a los pies de la mesa, en el centro, la aljofaina y el jarro de agua para el Lavatorio que precedió a la Cena.

Estilísticamente hablando⁸⁷, las figuras humanas resultan bastante frías en sus expresiones, a excepción de Pedro y Juan quienes, a ambos lados del Maestro, parecen hacer amago de diálogo. Junto a un adocenamiento extremo, su frontalidad demuestra falta de madurez técnica, las proporciones no quedan bien tratadas y redundante demasiado la claridad en algunas partes, mientras que en otras pesa mucho la escasa libertad del dibujo. No obstante, la composición es bastante correcta respondiendo, como en otros casos, al habitual influjo y manejo de las estampas para su composición⁸⁸. En este último aspecto, basta recordar la *Última Cena*, de Marcantonio Raimondi, muy bien copiada por el círculo de Rafael, los grabados de Dürero y sus versiones flamencas, el recuerdo del célebre fresco de Leonardo y, por supuesto, de las composiciones venecianas a la usanza de Tintoretto y el Veronés⁸⁹.

La *cámara principal* se cubre por una bóveda elíptica⁹⁰ que estratifica su decoración para, de esta manera, establecer una jerarquía iconográfica que gradúe en importancia eclesiástica los espacios restantes hasta llegar a la zona más etérea, correspondiente a la elipse. Acorde a este criterio, en los tímpanos se despliegan las Virtudes, tanto Teologales (*Fe, Esperanza, Caridad*) como Cardinales (*Justicia, Fortaleza, Prudencia, Templanza*) que, por parejas, se disponen en el centro de los diversos paramentos flanqueando, en ocasiones, molduras con los símbolos papales (caso Norte-Sur) o ventanas (Este-Oeste). Estas siete alegorías se completan, en el lado Este, con la personificación de la *Iglesia* revestida de pontifical con la tiara, el cáliz y el libro.

Como sustentos básicos de la bóveda, las pechinas establecen un maridaje conceptual con los sostenes teológicos eclesiales representados por los Padres de la Iglesia Latina (*San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo, San Gregorio Magno*), quienes mantuvieron, sostuvieron e iluminaron dicha Institución gracias a su doctrina y quehacer teológico.

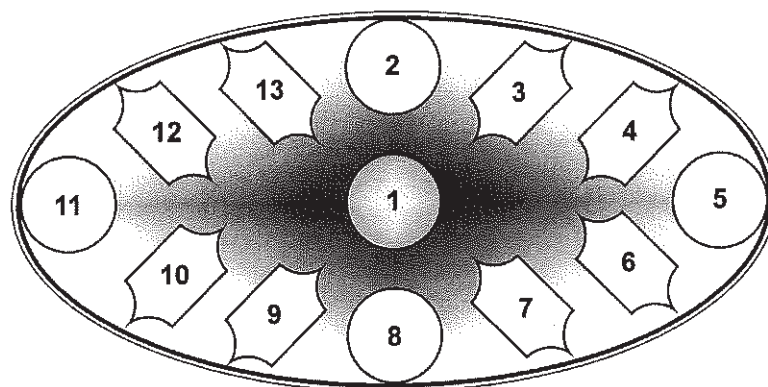
⁸⁷ ORTIZ JUÁREZ, D. et al.: *Catálogo...*, pág. 57.

⁸⁸ En esta línea, hacer mención a una obra antológica como el libro de NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

⁸⁹ WÖLFFLIN, H.: *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*. Madrid, Alianza, 1982, págs. 43-47.

⁹⁰ Diremos que los recursos compositivos y arquitectónicos que acentúan un barroquismo gradual en el conjunto son las formas elípticas que se desarrollan tanto en el relieve de la *Santa Cena* como en esta bóveda.

BÓVEDA DE LA ANTECÁMARA



Visión del Apocalipsis. 12 Ángeles músicos alrededor del Cordero

1. 12 Querubines; 2. Ángel con guitarra; 3. Ángel con flauta;
 4. Ángel con tambor; 5. Ángel con arpa; 6. Ángel con sacabuches; 7. Ángel con flautín;
 8. Ángel con laúd; 9. Ángel con cuerno; 10. Ángel con clarinete;
 11. Ángel con violín; 12. Ángel con /crótaios?; 13. Ángel con carrillón.

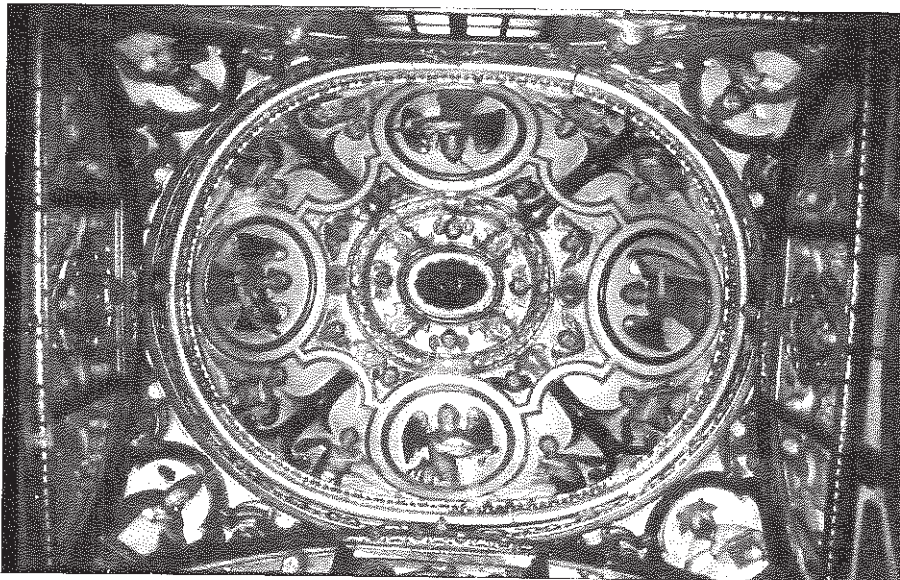
11. Capilla Sacramental de Aguilar de la Frontera. Antecámara.
 Esquema iconográfico de la bóveda

Cierra la antecámara la bóveda celestial (Figs. 11 y 12). En ella, conviven una serie de ministros que actúan de intermediarios de la Divinidad con los hombres y a los que transmiten sus instrucciones, como son los ángeles⁹¹. Aunque sean múltiples y de gran diversidad en su jerarquía y misión trascendente⁹², estos espíritus deben considerarse prolongación de la mano de Dios -a modo de continuación de esa comunión eucarística presente en la morada divina-, de ahí que éste sea el lugar más idóneo para su representación⁹³. Sin entrar en discusiones bizantinas sobre su número, se ha optado por representarlos aquí en un coro de doce, con edades tempranas, imberbes, de pelo rizado y actitud inocente y pura. En palabras de

⁹¹ LLAMAS VELA, A.: "Iconología angélica del Monasterio de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera", en ARANDA DONCEL, J.: *II Encuentros de Historia Local. La Campiña*. Córdoba, Diputación, 1991, pág. 493.

⁹² VARO DE CASTRO, J.: "Temario aguilarense. Bóveda de la capilla del Sagrario", *Diario Córdoba*, (8 septiembre 1964), pág. 5. Describe tanto la bóveda como algunas figuras de los tímpanos siendo bastante escueto en identificaciones, pues, por ejemplo, no reconoce las distintas jerarquías que se establecen.

⁹³ RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, t. 1, vol. 1, págs. 53-54.



12. Antecámara. Bóveda elíptica con ángeles músicos y querubinos

Pacheco, estas criaturas deben efigiarse como *mozos gallardos...en edad juvenil, de 10 a 20 años, que es la edad de en medio que, como dice San Dionisio, representa la fuerza y el valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles mancebos sin barba*⁹⁴. En nuestro caso, fundamentalmente, son niños que alaban el trono de Dios a través de la música, considerada de creación divina y formando armónicos conciertos⁹⁵. Los instrumentos representados revisten gran interés para un esmerado estudio organológico. En este sentido, y aunque sus representaciones no son miméticas, su configuración permite agruparlos en aerófonos (cuerno, siringa, sacabuche, corneta) cordófonos (guitarra, violín, arpa) y de percusión (tambor, xilófono).

Ahora bien, los segundos gozan de prioridad sobre el resto porque, de manera intencionada, se han situado dentro de unos tondos, lo cual nos hace pensar la supremacía que se les atribuía. Tal cuestión se relaciona con la regeneración de toda

⁹⁴ PACHECO, E: *El Arte de la Pintura*. (Edición, introducción y notas a cargo de B. BASSEGODA i HUGAS). Madrid, Cátedra, 1990, pág. 567. Véase también PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA: *Obras completas*. Madrid, BAC, 1990, págs. 154 y 182-183.

⁹⁵ Para el campo de la pintura, es digno de mención el trabajo al respecto de RODRÍGUEZ VILIAFRANCA, C.: "Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del Siglo de Oro", *Cuadernos de Arte e Iconografía* nº 15, Madrid, primer semestre 1999, págs. 123-148.

una teoría de mitos y leyendas antiguas que sopesaban la preponderancia de unos instrumentos sobre otros, siendo la flauta, y por esa misma regla, los aerófonos, aquellos que provocaban una alteración en la formación ético-social de los ciudadanos. Por otra parte, no faltaban quienes pensaban que los de cuerda -como señalan las teorías platónicas y pitagóricas- contribuían a ser útiles para la civilización, debido a la dignidad perfecta que éstos conseguirían al fijar nuevos modos y técnicas compositivas⁹⁶.

Sin embargo, no es peregrino afirmar que la fuente iconográfica de la que nuestros artistas bebieron pudo haber sido directa. De hecho, bastaba con limitarse a observar la plantilla musical, mantenida con gran trasiego por esta Iglesia Parroquial del Soterraño, cuyos integrantes, al margen del servicio litúrgico, debían corresponder las exigencias palaciegas del Duque de Medinaceli, quien, según Madoz, los proveía⁹⁷. Para los instrumentos más profanos, tales como ciertos aerófonos e instrumentos de percusión, podían tomar como referencia los de aquellos ministriles que deambulaban por la plaza pública de la villa, la cual estaba situada en la actual Placilla Vieja, a la bajada de la Parroquial⁹⁸. De todas maneras, las fuentes grabadas (FIG. 13) nos ofrecen suficientes y sugestivas informaciones acerca de cuáles fueron los instrumentos más usuales entre los músicos de aquella época⁹⁹.

Respecto al *Sancta Sanctorum*, también debe señalarse, en primera instancia, la intencionalidad lumínica que intenta potenciar el protagonismo teofánico de este espacio, pues de lo contrario resultaría tenebroso y aún lóbrego, si no fuera por la serie de "efectos especiales" que va adquirir, e incluso, provocar. De este modo, mientras que la *antecámara* o *cámara principal* posee dos vidrieras con motivos eucarísticos que controlan la entrada de luz cenital, graduándola a través de los diferentes cristales de colores a lo largo del día; la *cella* sacramental debe surtirse, durante todo ese mismo tiempo, de luz artificial -lámparas de aceite- para causar una sensación convulsiva y mágica, perceptible a través de los atinados y estratégi-

⁹⁶ FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 2ª ed., 1990, págs. 40-46. Agradecemos los oportunos consejos que María José de la Torre Molina ha tenido al guiarnos por estos derroteros de la organología y su interpretación filosófica.

⁹⁷ MADOZ, P. *Diccionario...*, pág. 11. Si bien es cierto el caudaloso movimiento que suponía esta capilla musical para los fondos eclesiásticos y señoriales, pues así lo corroboran las ingentes partidas que a lo largo de todas las cuentas parroquiales se le destinan. En la mayoría de las ocasiones, la plantilla que aparece consta de siete personas con los cargos de Maestro de Capilla, tenor, contralto, violinista 1º, violinista 2º, bajonista y organista (A.P.S. *Cuentas de Fábrica*, 1811, s/f). Hemos de señalar que, para fiestas litúrgicas más señaladas, la nómina de músicos y cantores se duplicaba considerablemente tanto en variedad instrumental como en tesitura vocal.

⁹⁸ CABEZAS [PÉREZ], F. "Historia de la Plaza Vieja de Aguilar de la Frontera", *Diario Córdoba* -Especial Feria de la Frontera-, (5 agosto 1995), págs. 35-37.

⁹⁹ Vid., BOWLES, E. A.: *Musical Ensembles in festival Books, 1500-1800. An Iconographical & Documentary Survey*. Ann Arbor-London, U.M.I. Research Press, 1988.

13. Arriba: Carro triunfal del cortejo del Sacro Emperador Romano Maximiliano I (ca. 1508-1519)

Abajo: Trío de aerófonos. Séquito de una joven corte aristócrata para la procesión del Carrousel and Rice-Race. ss. XVI-XVII



cos óculos abiertos sobre las puertas. En definitiva, se persigue la consecución de una escala luminosa que, insensiblemente, vaya desde la portada hasta la reverberación de las luminarias sobre el áureo tabernáculo donde se realiza la reserva del Dios presente y omnipotente.

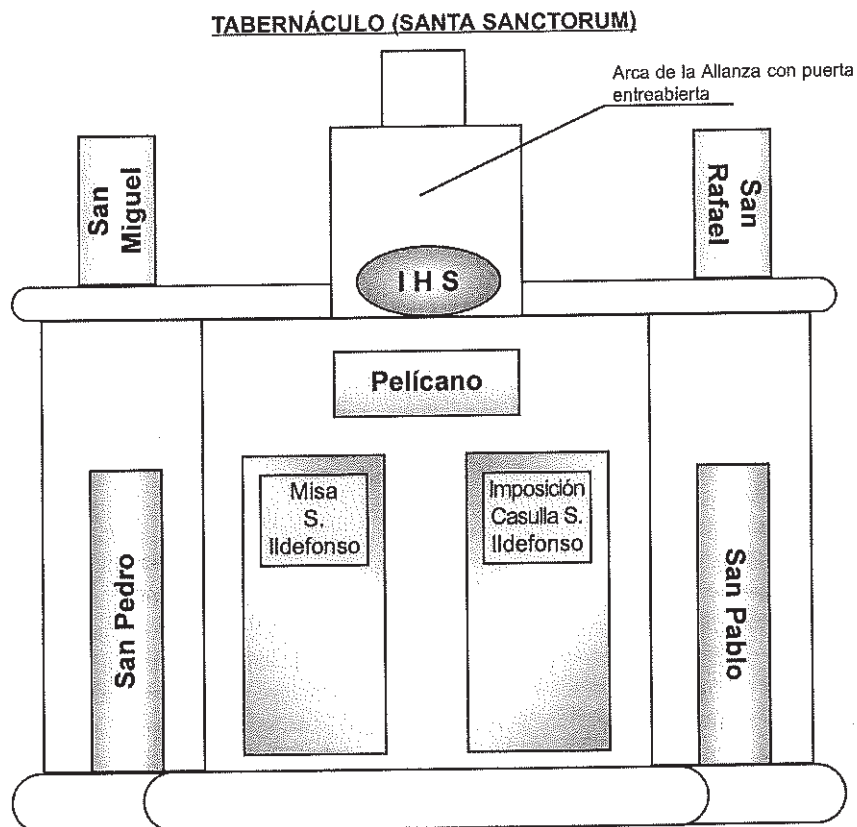


Simbólicamente hablando, la idea a desarrollar en este espacio no es, ni más ni menos, que la relación entre el Maná y la Eucaristía. Como bien expuso San Juan, en aquel Discurso en la sinagoga de Cafarnaúm, fue el propio Jesús el que se autoconsideraba *Pan de vida*¹⁰⁰, heredado del maná dado por Moisés, y cuya prédica "sapiencial" no deja de ser correlativo a lo que, con clara intencionalidad teológica y plástica, queda expuesto desde el frontal de la *antecámara* con la *Última Cena*. Es más, el privatismo que se deriva de este lugar sagrado concatena con la expresión "el maná escondido"¹⁰¹ por cuanto subraya el carácter misterioso del sacramento eucarístico a la que se refiere este símbolo y que, aquí, tan bien se manifiesta en tan minúsculo recinto.

De planta rectangular, el *Sancta Sanctorum* guarda las mismas proporciones espaciales, aunque a escala más reducida, que el vestibulo que conforma la antecámara, culminada con una bóveda de horno o cuarto de esfera ajustada al reducido espacio disponible, en cuyo centro existe un rosetón dorado en relieve. La decoración en este cerramiento no es muy abundante, concentrándose en cabezas

¹⁰⁰ Juan 6, 35-59.

¹⁰¹ 2 Macabeos 2, 4-8: Se dice también en los documentos que el profeta, ilustrado por revelación de Dios, mandó que llevarán tras él el tabernáculo y el arca. Salió hasta el monte a donde Moisés había subido para contemplar la tierra prometida por Dios. Una vez arriba, Jeremías encontró una caverna y en ella metió el tabernáculo, el arca y el altar del incienso, y cerró la entrada. Algunos de los que le acompañaban fueron luego a poner señales para acordarse del camino, y no pudieron encontrarlo. Jeremías, al enterarse, los reprendió y dijo: Este lugar quedará ignorado hasta que Dios realice la reunión de su pueblo y tenga misericordia de él. Entonces el Señor descubrirá todo esto y se manifestará la gloria del Señor y la nube, como se manifestó en el tiempo de Moisés y como cuando Salomón oró para que el templo fuera gloriosamente santificado.

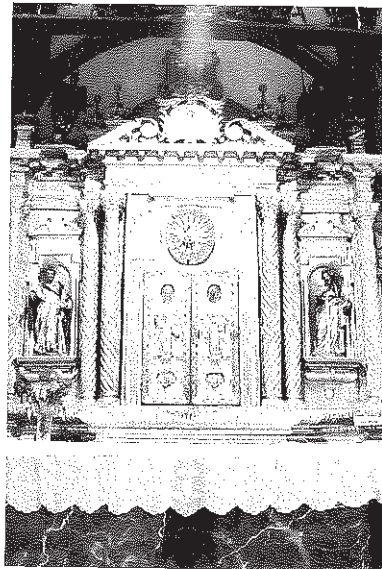


14. Capilla Sacramental de Aguilar de la Frontera. Tabernáculo. Esquema iconográfico.

de querubines que custodian el ara sagrada, y en las pechinas donde se ubican, a ambos lados, otros tantos ángeles policromados, de perfil, vestidos con trajes del XVII, en actitud orante recordando la disposición de los querubines sobre el propiciatorio del Arca¹⁰². Aunque este espacio constituye la parte más relevante de todo el conjunto, las yeserías son, en este caso, de escaso valor, algo ciertamente paradójico, aplicado al resultado final de proceso tan delicado.

¹⁰² VARO DE CASTRO, J.: "Temario aguilarenses. Retablo del Sagrario", *Diario Córdoba*, (20 octubre 1964), pág. 6. Véase también RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *Edificios y Sueños (Ensayos sobre arquitectura y Utopía)*. Málaga, Universidades de Málaga y Salamanca-Colegio de Arquitectos de Málaga, 1983, págs. 251-253.

15. *Sancta Sanctorum. Tabernáculo*



De gran interés es el pequeño retablo-tabernáculo (Figs. 14 y 15) erigido a modo de Arca de la Alianza, cuya estética manierista se encuentra cercana a los retablos que, en su origen, debieron estar en el vestíbulo de la capilla. Datable en torno al segundo tercio del siglo XVII, el Arca-Sagrario es de madera tallada y dorada y consta de basamento, cuerpo central y remate. Como basamento se dispone una robusta y amplia peana agallonada de media caña que da paso a un cuerpo, cuya calle central se pronuncia con pares de columnas corintias, de fuste estriado. Los soportes flanquean ambos lados del sagrario, rematado por un elegante friso que realiza el frontón curvo partido con volutas, en cuyo centro se vislumbra una cartela con el acróstico cristológico *J. H. S.* El friso corrido, acompañado de una saliente cornisa, atenderá a las capillas laterales, cuyos extremos incorporan columnas del mismo estilo. Estas zonas contemplan sendos espacios reservados para hornacinas de medio punto, rematadas con frontones curvos, las cuales cobijan las figuras exentas, de extraordinaria calidad, de San Pedro (Fig. 16) y San Pablo (Fig. 17). Su remate queda flanqueado por los arcángeles San Miguel y San Rafael y se ve cuajado con motivos de estirpe escorialense que concentran la atención en el Arca, de dobles puertecitas y cenefas lisas que, a la par, corona la máquina¹⁰³.

Las puertas del Tabernáculo, amparadas por un tondo que cobija el filantrópico símbolo iconográfico del Pelicano reforzando el concepto del *alter-ego* de Cristo¹⁰⁴, se resuelven mediante dos hojas enmarcadas, realizadas en plata, quedando divididas, cada una, en tres cuerpos verticales. De arriba hacia abajo, albergan unas cartelas que delimitan dos sutiles pinturas -*La imposición de la casulla a San Ildefonso* y *La primera misa de San Ildefonso*-, de influjo sevillano; ángeles vigías,

¹⁰³ VARO DE CASTRO, J.: "Temario aguilarense. Retablo del Sagrario", *Diario Córdoba*, (20 octubre 1964), pág. 6.

¹⁰⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Iconografía e Iconología del Pelicano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de Filantropía", *Boletín de Arte*, nº 12, Málaga, 1991, pág. 133.



16. *Sancta Sanctorum. Tabernáculo.*
San Pedro



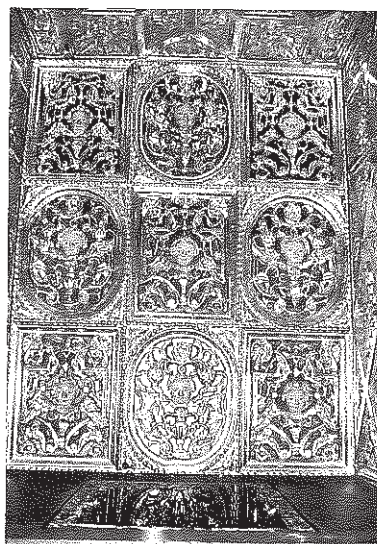
17. *Sancta Sanctorum. Tabernáculo.*
San Pablo

repujados con pedrerías, dorados y plateados, bajo arcos de medio punto y sobre repisas; y unas cartelas inferiores que ayojan querubines, en plata y bronce. Como fondo, poseen unos guadameciles que el escultor Juan Martínez Cerrillo realizó entre 1970-1980¹⁰⁵. Por su cara posterior, la obra se reviste de motivos eucarísticos, tales como haces de espigas y racimos de uvas bellamente trabajados.

Esta inaudita labor de orfebrería fue fruto del encargo que realizó el Licenciado Alonso de Varo Tablada como hermano mayor de la Cofradía del Santísimo Sacramento al platero cordobés Diego de León, contratada el 15 de diciembre de 1650, precisándose que dichas puertas debían tener treinta y tres piezas, al igual que la edad de Cristo, y cuatrocientos tachones de plata y bronce, ascendiendo a la cantidad de 5.488 reales. Parece ser que la obra se terminó, aproximadamente, a mediados de febrero de 1651¹⁰⁶.

¹⁰⁵ ORTIZ JUÁREZ, D. et al.: *Catálogo...*, pág. 67. La obra fue restaurada, por estas fechas, en los talleres lucentinos de Angulo, aprovechando la ocasión para colocarle los citados guadameciles policromados. Como consecuencia de ello, la obra perdió parte de su simbolismo y vistosidad pues, con los nuevos repujados, se cegaban estos elementos de acceso, calados en su origen, para dejar entrever, de forma misteriosa, su interior.

18. *Sancta Sanctorum. Interior del Tabernáculo*



Pero la exuberancia y magnificencia artística del Arca-Sagrario se guarda en el interior (Fig. 18 y 19), en el cual, y reinterpretando a su manera la descripción bíblica del *Sancta Sanctorum* hierosolimitano, se han revestido todas sus caras de madera tallada y dorada, siéndolo los laterales interiores a base de una red de rombos entrelazados cuajados de arabescos y ramitas, reservándose la frontal para expandir toda una decoración centrada por cabezas de querubines, sobre óvalos y rectángulos de madera tallada y dorada, que ofrecen bellos fenestrados y arabescos calados. Como base excepcional para que repose el Sacramento se ha optado por una admirable piedra preciosa como es la ágata, debido a su límpida pureza, plataforma que aparece enmarcada por listones de madera, asimismo tallados y dorados.

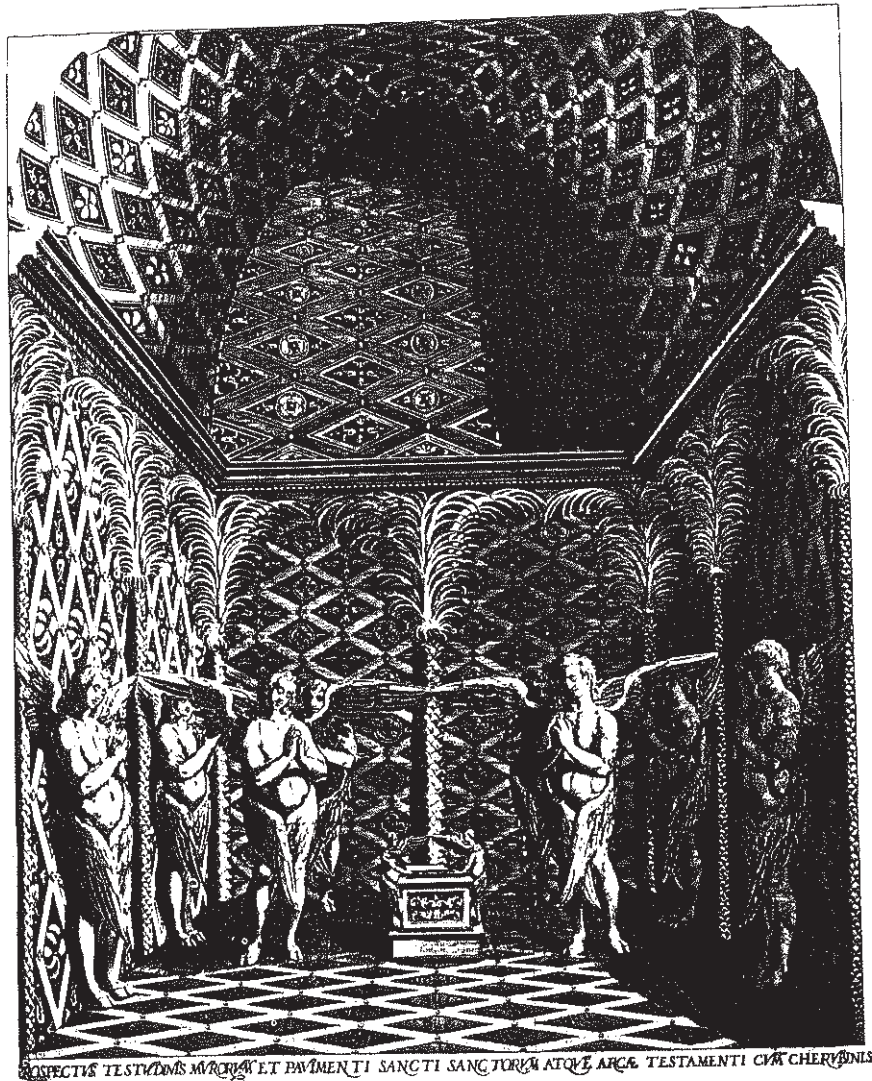
Sin redundar sobre la simbología incorruptible y sempiterna del oro, es necesario precisar el protagonismo de los querubines en el impresionante panel central que recuerdan, en cierto modo, aquellos otros dispuestos en el propiciatorio que custodiaban, celosamente, el Arca de la Alianza, amén ser protectores del objeto sagrado en cuestión y portadores de esa divinidad, siendo Cristo, en esta ocasión, el que se sienta sobre los querubines, verificando la *Shekinah* o teofanía a través de la Eucaristía¹⁰⁷.

En cuanto a la iconografía complementaria, San Pedro y San Pablo ejercen de auténticos pilares de la Iglesia. Uno, con las llaves, y como piedra angular, tiene poder de decisión -absolución y excomunión- para abrir y cerrar el acceso al Reino de los Cielos. El otro, actúa de modelo, con su provocada conversión, inculcando la continuidad de la actividad de Jesús en su Iglesia¹⁰⁸. Ambos, son los verdaderos

¹⁰⁶ VARO DE CASTRO, J.: "Temario aguilarense. Sagrario", *Diario Córdoba*, (29 octubre 1964), pág. 7.

¹⁰⁷ Para mayor información, vid., RODRÍGUEZ MOLERO, R. J.: "Los querubines del Templo de Salomón", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* nº 26, Granada, 1977, págs. 205-229.

¹⁰⁸ HALL, J.: *Diccionario...*, págs. 241-242 y 248-251.



20. El Sancta-Sanctorum del Templo de Salomón, según Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando. Compárese con la decoración interior a base de rejillas y querubines del Tabernáculo aguilareense

testigos de la inmolación-salvación-glorificación del Cordero de Dios que reside en este lugar santo.

La colocación de los arcángeles sobre la cornisa recuerda la intervención celestial, excepcional en estos portadores de grandes mensajes y protectores humanos.

20. *Sancta Sanctorum (exterior).*
Placa de jaspe con custodia

De esta manera, mientras San Miguel ejerce de defensor contra los demonios y, por tanto, de movimientos heréticos que puedan anteponerse a Él, San Rafael se revela como el sanador del alma, mediante la contrición humana que conduce a la reconciliación con la Divinidad¹⁰⁹.



En definitiva, y teniendo en cuenta la trascendencia que esta construcción supuso para la sociedad, la vocación cristológica del recinto debía exteriorizarse dejando su huella por el paso más transitado de la villa. Dado, pues, que el cubículo del *Sancta Sanctorum* quedaba asentado, como dijimos, sobre lienzos de fortaleza antigua, era preciso advertir de la sacralización de este espacio, reclamando a los transeúntes el respeto y veneración que debe concedérsele a la Majestad Divina. Así -al igual que el zócalo parietal dispuesto en la Catedral de Córdoba-, se realizó una placa de jaspe (Fig. 20), a buen seguro por Francisco Donaire, donde se muestra una custodia, acentuándose en la parte del viril la Sagrada Forma pintada en blanco, que sugiere la permanente exposición del interior. Esta función persuasiva se acrecentaba durante el día y toda la noche, gracias a la luminaria encendida, sujeta en la agarradera de forja dispuesta encima¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, pág. 267. Basta recordar que se incide mucho en ellos a partir del Concilio de Trento, rechazando a los otros cuatro arcángeles que configuraban el grupo.

¹¹⁰ Esta idea sacralizadora de cara a la vía pública viene manifestándose de antaño, como bien podemos comprobar en la Catedral de Almería con el popular *Sol de Portocarrero*, esculpido en el ábside a instancias del prelado franciscano Fray Diego Fernández de Villalán. Vid. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "El arte franciscano en la Catedral de Almería", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir.): *VII Curso de Verano. El arte franciscano en las catedrales andaluzas*. Córdoba, Universidad [en prensa]. Por último, es de justicia reseñar la desinteresada y amable colaboración que ha tenido Javier González Torres para con nosotros a la hora de cedernos de todo el material fotográfico y planimétrico que ha compilado sobre el conjunto eucarístico aguilarense.