

Non Vos Delerinqvam. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ *

El paulatino incremento que el culto sacramental experimentó desde los tiempos medievales, había planteado el problema de habilitar en el espacio del templo, un recinto acotado que pudiese cumplir, dignamente, el papel de «morada» terrena y efectiva de la divinidad entre los hombres, inferido del misterio de la presencia real de Cristo en la Eucaristía (fig. 1). Sin embargo, las premisas formales y semánticas que fueron configurando la idea del *Sancta Sanctorum* dentro del simbolismo cristiano, no surgieron *ex novo*, sino que a sus espaldas se remontaba toda una tradición emblemática que llegaba hasta la misma Antigüedad.

En efecto, cuando los cristianos transfirieron, por influjo romano, los emblemas del honor a la figura de Cristo y de los mártires, añadieron a las connotaciones aúlicas y celestiales del baldaquino, un simbolismo de naturaleza memorial y mortuoria que asoció a todo tabernáculo, el carácter de hito que señalaba el lugar exacto donde se verificaba la permanente teofanía implícita por la presencia del Sacramento en su interior. En consecuencia, se iría abriendo camino la concepción del tabernáculo como un edificio que tenía que ser necesariamente perfecto al asimilarse a la *imago mundi* que había de poner en relación lo subterráneo, lo terrestre y lo celeste, vinculándolo al simbolismo que la tradición católica adjudicó a un Dios-Arquitecto que había diseñado «personalmente» su propia morada¹. Por ello, desde los *ciboria* paleocristianos y medievales, se superpuso a la planta centralizada un organismo cupular ligero, levantado sobre soportes columnarios, para delimitar un *temenos* que engendra en su interior un microcosmos de polivalentes acepciones connotativas, sintetizadas, en sus rasgos esenciales, por autores como Honorio de Autun:

* Universidad de Málaga.

¹ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A. (coord.), *Dios, Arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid, Siruela, 1991.



Fig. 1. Alardo de Popoma: Corpus Christie Renovator. Estampa XII de la «Psalmodia Eucharistica» de Melchor Prieto. Madrid 1622.

«El tabernáculo que el pueblo encontró en el camino tenía la forma del mundo y aparentaba la figura de la iglesia que en el camino de este mundo no tiene una ciudad permanente, sino que busca la ciudad futura (Hebr. XIII). El tabernáculo había sido modelado en función del firmamento, y en él se habían dibujado los elementos y todo lo que existe en este mundo, porque este mundo ya se había convertido por completo en el templo de Dios; el tabernáculo había sido consagrado con la sangre de Cristo (Hebr. IX), en el cual la iglesia universal que se manifiesta como tabernáculo de Dios celebra continuamente con alabanzas al Señor vivo y verdadero, y desea que de un tabernáculo se convierta en un templo»².

Si la teología medieval se había ocupado de proporcionar las cualidades iconológicas de la *Domus Dei*³, fue Platón el que transmitió a los hombres del Renacimiento la concepción griega del círculo y de la esfera como reflejo del Cosmos⁴. De hecho, el círculo fue asimilado, desde fechas muy tempranas, al sentido del equilibrio, dominio y control sobre todos los elementos, debido a su perfecta simetría y a la idea de infinitud que se derivaba de las ilimitadas posibilidades de trazar radios desde su centro. Cuando el círculo se unió a la esfera, quedaría esbozada toda una ley final conclusiva que tendría su justa plasmación en la idea de la cúpula como *caelum*, esto es, de imagen cóncava del firmamento, destinada a triunfar con éxito absoluto, una vez aplicada a la Arquitectura⁵. La fascinación del Renacimiento por el templo de planta centralizada como máxima expresión de la perfección divina, encontró, en este modo, en la arquitectura de los baldaquinos de altar, una vía paralela mediante la que poder llevar a cabo esa fusión del platonismo con el Cristianismo, tan anhelada por humanistas como Lorenzo Valla o Marsilio Ficino, para los cuales Platón había prefigurado de forma poética al Dios del Evangelio, además de haber sido el definidor de la inmortalidad del alma⁶. Los arquitectos tampoco desaprovecharon la oportunidad de recrear el edificio utópico desde una perspectiva meramente estética. Circunstancia, en la cual no es descartable, asimismo, un componente de cierto «divertimiento» personal, ya que, como bellamente ha escrito Chueca:

² AUTUN, H. de, *De Gemma Animae*, cit. por SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval*. San Sebastián, Etor-Argitaletxea, 1988, pág. 492.

³ GUERRA, M., *Simbología Románica. El cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*. Madrid, FUE, 1986, págs. 336-337.

⁴ PLATÓN, «Timeo, o de la Naturaleza», en *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1966, págs. 1.154 y 1.160.

⁵ HAUTECOUR, L., *Mistique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*. Paris, Ed. Picard, 1954, (2 vols.).

⁶ MIGUEZ, J. M., «Introducción a Platón», en PLATÓN, *op. cit.*, págs. 87-88.

«Siempre estos pequeños tabernáculos de altar nos han hablado de íntimas preferencias de los arquitectos, que en menudo y caprichosamente podían en ellos descolgarse, como no hubieran podido hacerlo en obras grandes, más comprometidas y costosas... El arquitecto apenas puede, como lo consiguen el poeta, el músico o el pintor, entrar con su arte en aquel reino de la fantasía, donde los recuerdos se cruzan, funden y entremezclan para prender algunos en un figurativo momento de íntima evocación. Sólo en estos modelos de juguete, pequeños resquicios del arte, puede el arquitecto abandonarse a su fantasía y a sus recuerdos... dejándonos una confesión íntima de arquitectura»⁷.

La construcción del Tabernáculo de El Escorial (1579-1586) es la síntesis de las ideas enunciadas. Por una parte, al subrayar el carácter de Cristo como *Rex Martyrum*, el del templete como *martyrium* y el de la Eucaristía como patrimonio del Nuevo Testamento custodiado, esta vez, en el nuevo *Sancta-Sanctorum* del nuevo «Templo de Salomón». Por otra, al suponer la consolidación de ese sincretismo pagano-cristiano que uno de los cronistas escorialenses, Francisco de los Santos, no tuvo ya reparos en reconocer, cuando afirmaba que «la forma de esta habitación de Dios, para que imitase al Cielo, es redonda, y de orden Corintio, dedicado a las Vírgenes, de las cuales eligió la llena de gracia, para esta primera custodia de sus amorosos disfraces»⁸.

Una ciudad como Málaga también supo compartir las inquietudes utópicas renacentistas, que hicieron del tabernáculo ese mismo ejercicio de arquitectura ideal e insondable que los capitulares malacitanos aspiraban a ver cristalizado sobre el Altar Mayor de su Catedral. Sin embargo, la realización de esta empresa habría de constituir la gran obsesión y postera decepción del Cabildo eclesiástico, pues su construcción fue demorándose durante más de trescientos años y cuando, por fin, fue concluido en el siglo XIX, el resultado no estuvo a la altura de las esperanzas que se habían depositado secularmente en el proyecto⁹.

Quizás la causa radicase en que el Cabildo siempre supo lo que quería, aunque nunca supo como hacerlo, pues así lo demuestra la insatisfacción que le produjeron, a lo largo de los siglos, los innumerables modelos,

⁷ CHUECA GOITIA, F., «Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana», en AA.VV., *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid, Museo Municipal-Concejalía de Cultura, Ayuntamiento, 1983, pág. 83.

⁸ SANTOS, Fr. de los, *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, Imp. Real, 1657, fols. 25v.-26v.

⁹ El problema fue objeto de estudio en SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Historia de una Utopía estética: el proyecto de Tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Málaga, 1990.

maquetas, dibujos y proyectos para el tabernáculo que la corporación solicitó, incansablemente, a todo arquitecto o artista que se cruzaba en su camino. El nacimiento de esa conciencia utópica surgió en el siglo xvi, como vamos a comprobar en ese sueño renacentista frustrado, cuya «primera piedra» se estudia en el presente trabajo.

1. EL MARCO DE LA UTOPIA

Uno de los puntales básicos con los que la «contramaniera» escurriense hizo frente a las tendencias paganas del «estilo profano» del xvi, fue la vuelta que intelectuales y eclesiásticos protagonizaron hacia la tradición bíblica, la cual proporcionaba sutiles juegos y afinidades semánticas con los postulados del credo tridentino, además de un método iconográfico ideal para aleccionar a las masas¹⁰. Uno de estos paralelismos quedó planteado en el instante en que se establecieron las oportunas conexiones entre el baldaquino que está sobre el Altar y el tabernáculo que contiene el Arca de la Alianza. Este hecho se halla en consonancia con el simbolismo renacentista del santuario centralizado, del que las catedrales de Málaga y Granada fueron verdaderos paradigmas, gracias a la configuración estructural de sus respectivas capillas mayores. De esta manera, la organización del espacio en torno a un *centrum*, otorgaba al sentido de la planificación exhibido en ambos recintos sagrados, una impronta de verdadera vanguardia y modernidad, al valorarse el efecto teatral causado por la perspectiva del tabernáculo vislumbrado desde el crucero, cuando la luz irradiada desde la cúpula, llenaba el interior del templo. Tales matices fueron comprendidos por personajes como Juan de Palafox, obispo de Puebla (México), quien decidió, ya antes de 1647, la sustitución sistemática del viejo retablo de su iglesia mayor por un templete, con vistas a seguir, según sus propias palabras, el modelo dictado por las citadas Catedrales de Granada y Málaga¹¹.

La Capilla Mayor de la Catedral de Málaga favorecía la ubicación de un tabernáculo. Su arquitectura configura una unidad espacial muy esbelta, aunque integrada en el cuerpo de la iglesia, y adaptada a un esquema semidecagonal marcado por pilares cruciformes con columnas co-

¹⁰ MARIAS, F., «A propósito del Manierismo y el Arte español del siglo xvi», Introducción a SHEARMAN, J., *Manierismo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1984, págs. 7-47.

¹¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y otros, *Summa Artis*, vol. XXIX: *Arte Iberoamericano. Desde la colonización a la independencia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pág. 520 y ROSENTHAL, E. E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, Universidad-Diputación Provincial, 1990, págs. 142-152.

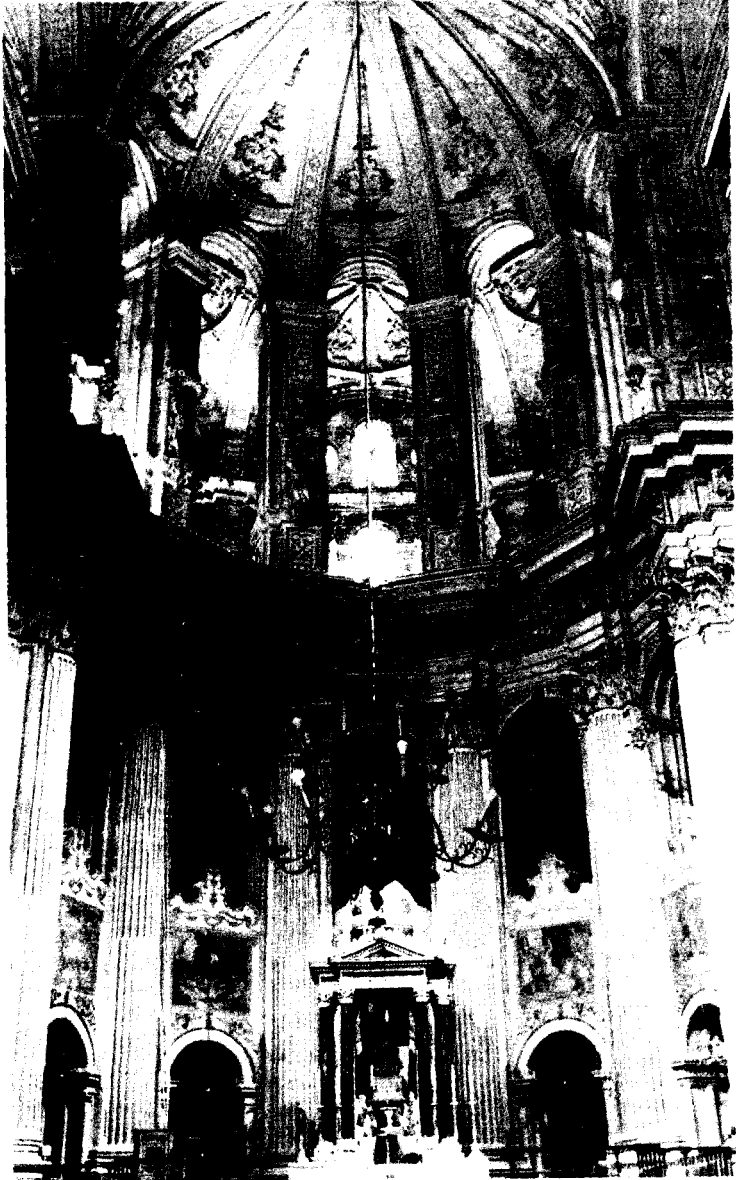


Fig. 2. Capilla Mayor de la Catedral de Málaga con el actual Tabernáculo, obra del siglo xix.

rintias adosadas, sobre las que se alzan altos y estrechos arcos de medio punto, reforzados en su parte inferior con diafragmas. Con el empleo del dado brunelleschiano, sobre el que descansan pilares de ático, se consiguió una gran elevación del alzado que despunta por sus elocuentes aspiraciones verticalistas de evidente impronta gótica¹². Semejante codificación de elementos repercutió en la extraordinaria diafanidad, esplendor y transparencia del recinto, literalmente invadido por la luz gracias a la hegemonía absoluta del vacío sobre el lleno y del sistema de vanos múltiples adoptado en todo el perímetro. Esta sensación no había pasado inadvertida para el Cabildo, uno de cuyos miembros no quiso dejar al lado la ocasión eventual que le brindaba la monótona descripción de una de tantas fiestas barrocas, para transmitir a la posteridad el refrendo del sentimiento estético compartido por todos los capitulares sobre la arquitectura del templo:

«En esta Iglesia, si no de aquella desmedida capacidad que gozan otras, de la más relevante labor que en todas se halla, ríndele vassallage la antigüedad Jónica, y Corintia, y es claríssima en extremo, por la inseparable asistencia del Sol que la inunda de rayos sin perderle de vista su planta desde el Oriente al Ocaso, privilegio que no alcanzan muchas, y que a la nuestra sirve de especial prerrogativa para el uso de los Divinos Oficios, y la Capilla mayor donde estudia primores la naturaleza, merece el renombre de maravilla»¹³.

Como centro de la composición, el tabernáculo a ejecutar había de desempeñar el papel de la Nueva Arca de la Alianza, al tratarse del habitáculo desde donde se producía la exaltación del Sacramento¹⁴. Al ser presentado sobre el ara éste era visible desde todos los puntos de la

¹² El sistema contaba con un precedente italiano tan notable como la fórmula ideada por Bernardino Rossellino en la Catedral de Pienza, hacia 1475. Cfr. BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1990, págs. 60-61.

¹³ NOTICIA de las Fiestas que la S. Iglesia Catedral de Málaga celebró en treinta y treinta y uno de Mayo de mil y seiscientos y setenta y uno. De orden de la Reyna N.S. Governadora destes Reynos. En la ocasión que N.S.S. P. Clemente X, concedió Oficio doble, y Missa de un Confessor no Pontífice, al Santo Rey D. Fernando Tercero de Castilla, en Málaga por Mateo López Hidalgo, Impresor de su Illustríssima, año de 1671, fol. 8v. Véase también CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Arquitectura y Símbolo. Iconografía de la Catedral de Málaga*. Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988, pág. 37.

¹⁴ A modo de ejemplo, el retablo barroco portugués desarrolló un organismo central, elevado mediante gradas y concebido como un auténtico trono para las exposiciones eucarísticas, tan estimuladas a raíz de la Sesión XIII del Concilio de Trento. Cfr., SÁNCHEZ MARTÍNS, F., «Trono Eucarístico do Retábulo Barroco português: Origem, Função, Forma e Simbolismo», en *Actas del I Congresso Internacional do Barroco*, 2 vols., Porto, Reitoria da Universidade-Governo Civil, 1991, págs. 17-58 (vol. II).

girola, como señalaba Gaspar de Tovar al escribir que «Tiene este templo en medio/ un Altar consagrado/ que por todas partes se descubre/ y el Arca del remedio/ encima del cercado»¹⁵. Por tanto, el templete asumía las connotaciones simbólicas de lazo de unión entre el Cielo y la Tierra, pues su contemplación no quedaba restringida, únicamente, a los asistentes al culto catedralicio, sino que también contaba con unos espectadores de excepción, representados por las esculturas de piedra policromada adosadas a distintas alturas a la arquitectura de la Capilla Mayor, correspondientes a los jóvenes mártires que dieron su vida por Cristo, los profetas que hablaron de su Pasión y Resurrección y los Padres de la Iglesia que interpretaron su Nueva Ley¹⁶ (fig. 2).

El advenimiento de Luis García de Haro a la mitra episcopal malagueña, en 1587, supuso una completa alteración de los planes constructivos de la Catedral mantenidos por el Cabildo, desde principios del Quinientos. Con gran disgusto por su parte, los capitulares se vieron forzados a acatar el criterio episcopal en torno al «parasitismo» que la fábrica del primer templo de la diócesis ejercía, a su parecer, en franco detrimento de las fábricas menores del Obispado. Esta decisión, trajo como consecuencia inmediata una precipitada adaptación de la obra inacabada como templo definitivo, y una furibunda aceleración del proceso decorativo de la parte ya realizada, dados los deseos del obispo de proceder cuanto antes a la consagración del edificio que, finalmente, tuvo lugar el 31 de agosto de 1588.

Con anterioridad a la efemérides, el pintor de Saluzzo, Cesare Arbassia, ejecutó varias tareas ornamentales como el dorado del arco toral del crucero y el de los pedestales de columnas y pilares, y quizás los cinco frescos de la Pasión con los temas de las «Institución de la Eucaristía», «Oración en el Huerto», «Jesús ante Anás», «Jesús ante Pilatos» y la «Flagelación». El carácter deliberadamente inconcluso de este ciclo pasional, ha suscitado una flagrante sensación de extrañeza entre la historiografía y la crítica especialista, que siempre se ha mostrado unánime en reconocer el hecho de haberse eliminado del programa de frescos aquellas escenas de la Pasión más representativas. Entre las explicaciones bus-

¹⁵ TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación de la obra de la Santa Iglesia Mayor de Málaga*. Antequera, Imprenta de Claudio Bolán, 1603. Inserta en MEDINA CONDE, C., *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga, Imp. del «Correo de Andalucía», 1878, pág. 62.

¹⁶ Sobre los pilares superiores los mártires San Ciriaco y Santa Paula, patronos de Málaga, San Lorenzo, San Sebastián, San Esteban, Santa Catalina, Santa Agueda y Santa Eufemia. En el friso, los bustos de los profetas y ancestros de Cristo: Abraham, Isaac, Moisés y David, junto a los Padres de la Iglesia: San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San Jerónimo.

cadras a dicha paradoja, descuella la del canónigo decimonónico Bolea y Sintas, quien creyó ver en estas carencias, la realidad abortada de un templo de planta oval concebido por el arquitecto Diego de Vergara en el siglo xvi¹⁷. No obstante, según nuestra hipótesis, sería el programa pictórico del tabernáculo realizado por Arbassia, la verdadera clave que, según se comprobará, descifra coherentemente tan complicado enigma.

2. ARQUITECTURA Y SIMBOLISMO DEL TABERNÁCULO

El canónigo dieciochesco Medina Conde asignó a Cesare Arbassia el diseño de dos trazas para el tabernáculo, sin que sepamos si ello fue fruto de una intuición o de la consulta de unos documentos desaparecidos en la actualidad¹⁸. Sin embargo, y con las reservas que nos impone la ausencia de constatación documental, es plausible y lógico aceptar, momentáneamente, dicha asignación, si se tiene en cuenta que durante su período de actividad al servicio de la basílica malacitana, Arbassia desarrolló, en paralelo a su faceta pictórica, una labor de diseño de diversas piezas de mobiliario funcional y suntuario¹⁹.

La reconstrucción del alzado del tabernáculo de 1588 es una cuestión mucho más problemática, pues sumerge al investigador en un mar de especulaciones que resulta aún más tempestuoso, si cabe, ante la inexistencia absoluta de cualquier fragmento procedente del mismo. No obstante, gracias a la escritura de contrato y al adjunto memorial de condiciones, sí podemos clarificar su elaboradísimo y complejo discurso iconográfico. A raíz de las exiguas referencias descriptivas que se deducen de los mencionados documentos, el tabernáculo debía presentar un desarrollo arquitectónico ascensional, y bastante afin al esquema turriforme, propio de los túmulos funerarios y custodias procesionales, al estructurarse en tres cuerpos superpuestos, de los cuales, el último, servía de soporte a un organismo cupulado. Todo ello, daba como resultado un

¹⁷ BOLEA Y SINTAS, M. de, *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga, hizo su Canónigo Doctoral D. Miguel de...* Málaga, Talleres de Imprenta Arturo Gilabert, 1894, pág. 181. En la opinión del canónigo debió influir, asimismo, la posición en el centro del crucero que el arquitecto Silvestre Pérez diera al tabernáculo que proyectara en 1797. Más recientemente, CAMACHO MARTÍNEZ, R., *op. cit.*, pág. 40 ha pensado que «quizás el complemento pudiera haber estado en las vidrieras».

¹⁸ MEDINA CONDE, C. de, *op. cit.*, pág. 45. La primera noticia sobre la obra del tabernáculo es la relativa a la traída de piedra procedente de Antequera, en mayo de 1587. Archivo Catedral de Málaga, *Actas Capitulares*, lib. 13 (1579-1588) fol. 242 r. Cabilido de 25 de Mayo de 1587.

¹⁹ Entre ellas, las primitivas puertas laterales del crucero y las desaparecidas custodia y andas procesionales de plata, labradas por el platero Gregorio de Frías entre 1582-1583.

conjunto de enormes proporciones que participaba además, gracias a las diversas pinturas, de un complicado programa simbólico por medio de jeroglíficos, prefiguradas bíblicas e ideas expresadas mediante inscripciones latinas.

Respecto al orden columnario, cabe presuponer el empleo indiscutible del corintio o su variante, el compuesto, dada la riqueza de ambos, los presupuestos claramente manieristas de la decoración pictórica, al fresco, realizada casi en paralelo a la obra, así como las sugerencias de la cultura imperante en la época que los exigiría a fin de armonizar el tabernáculo con el entorno arquitectónico que debía presidir. En este sentido, también pudo primar la cristianización de los órdenes arquitectónicos llevada a cabo por Serlio, a imitación de la clasificación análoga que Vitruvio y otros tratadistas habrían, verificado en la Antigüedad, atendiendo a la naturaleza, robusta o delicada, de los dioses olímpicos. Según el «catálogo» serliano, el orden corintio era el ideal para los templos dedicados «a la Virgen María, Madre de Jesucristo Redentor Nuestro... y así a todos esos santos y santas que han llevado una vida de pureza», por lo cual su presencia en Málaga era más que razonable, al tratarse de una basílica erigida bajo el título mariano de la Encarnación. Por su parte, Scamozzi recomendaba hacer extensivo el uso del corintio en «los más célebres y famosos templos que se hagan en honor de Dios, los altares y tabernáculos y muchos otros que pertenecen al género sagrado»²⁰.

El empleo de una policromía imitando jaspes, los diversos tonos lumínicos en los dorados y la introducción en los frisos del templete de algunos motivos extraídos del vocabulario ornamental del Manierismo, como «algunas sierpes fingidas» dispuestas sobre fondos azules, debió ofrecer un conjunto que todavía comulgaba, aunque fuese desde una simple e «inofensiva» posición formal, con algunos estilemas del gusto «romano»²¹.

²⁰ SERLIO, S., *I Sette Libri dell'Architettura*. Venecia 1573-1575, lib. IV: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, fol. 47v., SCAMOZZI, V., *Idea dell'architettura universale*. Venecia 1615, parte II, pág. 121 y FORSSMAN, E., *Dórico, Jónico y Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, Xarait Ediciones, 1983, pág. 167.

²¹ Según MÜLLER PROFUMO, L., *El ornamento icónico y la Arquitectura 1400-1600*. Madrid, Cátedra, 1985, pág. 137, las serpientes y animales monstruosos incorporados a los repertorios decorativos del grotesco, sugieren la idea de la Naturaleza como lugar de infinitas e inexcrutables transformaciones ligadas a los procesos vitales por los que lo «híbrido» y «monstruoso» llegan a ser, también, signo de lo sagrado. De ahí, que cuando el obispo de Málaga, Francisco Pacheco y Córdoba, encargó en 1581, una primera traza para la Custodia a Juan Rodríguez de Babia, le advirtiese que los grotescos a diseñar fuesen «galanos sin rostros feos».

El compromiso para que Arbassia realizase la pintura y dorado del tabernáculo fue concertado con el pintor en 800 ducados, el 13 de febrero de 1588 por el licenciado Diego Fernández Romero, corriendo los costos de realización del trabajo a cargo de los presupuestos de la Fábrica Mayor con la probable ayuda financiera del prelado²². El programa iconográfico se detallaba escrupulosamente en el citado memorial anexo, donde figuraban las inscripciones y temas a representar. Arbassia actuó, de esta manera, en calidad de mero intérprete plástico de las ideas desarrolladas por un mentor desconocido, pero que sería con toda probabilidad un miembro del Cabildo catedralicio o el mismo obispo. Esta mente rectora coordinaría el esfuerzo intelectual que requería el hacer uso de toda la sintaxis visual y semántica proporcionada por la asimilación de la cultura bíblica y emblemática, para vertebrar el diseño del plan iconográfico alrededor de un ideal, tan contrarreformista y tan en boga durante la Edad Moderna, como el del Triunfo Eucarístico (fig. 3).

Bajo el pórtico del primer cuerpo se situaban tres lienzos agrupados en torno al eje temático de la Eucaristía como pan que imprime vitalidad espiritual y física al individuo que lo consume, haciéndolo superar las adversidades que obstaculizan su camino hacia la salvación. Para tal fin, se escogieron diversas escenas del Antiguo Testamento en las que el Sacramento se halla prefigurado en relación a esta actitud: «Elías alimentado y confortado por un ángel», la «Recogida del Maná» y un episodio de «Daniel» que no se especifica en el documento, pero que cabe suponer aludiría a su permanencia en el foso de los leones.

Según el *Libro I de los Reyes*, tras la instauración de la idolatría en Israel, Elías, perseguido por Jezabel, cayó en el suelo abatido por el hambre y el cansancio, momento en el que un ángel le dejó una torta cocida y una vasija con agua para su sustento. Gracias a estos alimentos, en conexión directa con el vigor eucarístico, anduvo cuarenta días con sus respectivas noches hasta el monte Horeb donde experimentaría una teofanía²³. A la fortaleza de cuerpo y espíritu lograda por Elías gracias al consumo del refrigerio divino aludía precisamente la inscripción que acompañaba a la pintura: *IN FORTITVDINE HVIVS CIBI*. El tema se enriquecía, iconológicamente, al relacionarse con el programa pasional de los frescos de la capilla mayor, puesto que Elías reconfortado por un ángel en el desierto fue visto desde la época medieval, como la prefigura de Cristo

²² Archivo Histórico Provincial de Málaga, Escribanía de Bernardino de Escovar. Leg. 526. (1588-1589), s/f.

²³ *I Reyes*, 19, 4-8.

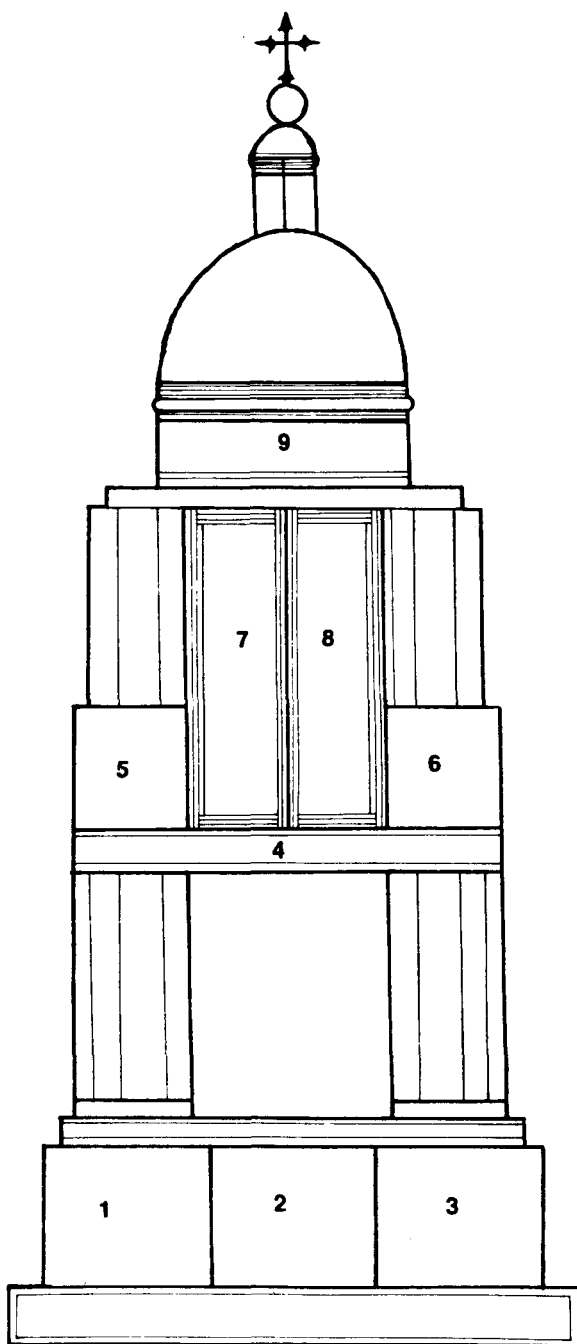


Fig. 3. Esquema iconográfico del programa pictórico realizado por César Arbassía en el Tabernáculo de la Catedral de Málaga (1588).

1. Elías alimentado por un ángel.
Mote: «*In fortitvdine huivs cibi*».
2. Recolección del Maná.
Mote: «*Panem Angelorvm*».
3. Historia de Daniel.
Mote: «*Timentibvs se*».
4. Frisos con Sierpes.
5. Invitación eucarística de la Trinidad.
Mote: «*Non vos delerinqvam*».
6. Arca de la Alianza.
Mote: «*Misterivm fidei*».
7. San Pablo.
Mote: «*Hoc enim accepi a Domino*». [anverso.
Melchisedech. [reverso.
Sin Mote. [reverso.
8. San Juan Bautista.
Mote: «*Ecce qui tollit peccata mvndi*». [anverso.
¿Ajimelec? / ¿Abigail? Ofreciendo pan y vino. [reverso.
Sin Mote.
9. Ocho Apóstoles.

en el Huerto de los Olivos, que fue también animado por un ángel ante su angustia por el cáliz de la Pasión, tal como aparece en una de las pinturas murales de Arbassia para la cabecera de la Catedral.

Hay abundantes referencias literarias a lo largo del texto bíblico concernientes a la historia del Maná, el alimento providencial del que los israelitas se vieron beneficiados por disposición divina durante los cuarenta años de su peregrinar por el desierto, el cual fue, desde el principio, el soporte soñado de una elaboración simbólica²⁴. Su recolección diaria era un símbolo de esperanza para el pueblo al permitirle reponer las fuerzas y continuar manteniendo la ilusión de llegar algún día al destino prometido. Para su plasmación artística todos los elementos del tema vinieron ofrecidos, por otro texto literario de tanta relevancia como las *Antiquitates Iudaeorum* de Flavio Josefo. Del mismo modo, San Juan Evangelista considera a la Eucaristía como un nuevo maná que desciende del cielo por vía cristológica directa, el cual al contrario que el maná del Antiguo Testamento, es el que proporciona verdaderamente una vida eterna²⁵. Por otro lado, los Salmos ya se refirieron a él como «trigo del cielo» y «pan de ángeles», epíteto que certeramente acompañaba a la figuración plástica del tabernáculo malagueño con la expresión: *PANEM ANGELORVM*²⁶, lo cual dota a la iconografía de este cuadro del carácter de prefiguración de la Sagrada Cena representada en el fresco central de la cabecera.

En tercer lugar, el primer cuerpo del tabernáculo recogía la historia de Daniel, sobre la cual ya apuntábamos que, dada la unidad programática sacramental del conjunto, no podía ser otra que la del profeta en el foso de los leones por orden de Ciro el Grande. La figura de este personaje recuerda la venida de Cristo, como ha apuntado Santiago Sebastián, al reconocer en la etimología griega de su nombre su condición de teóforo. Por ende, su prisión junto a los leones se comprendió como una alusión a Cristo en el sepulcro esperando la Resurrección²⁷. Sin embargo, en el caso del programa estudiado, parece que tendió a relegarse un tanto la citada interpretación medieval del episodio para reforzarla con el componente sacramental con el que la mentalidad contrarreformista prefería revestirlo para adecuarlo a sus fines de propaganda. Según la leyenda apócrifa, añadida al *Libro de Daniel*, después de haber destruido el falso ídolo del Bel y al dragón que custodiaba el templo y de revelar al rey la falsedad de los sacerdotes, los habitantes de Babilonia exigieron que Da-

²⁴ *Exodo*, 16, 13-21.

²⁵ *Juan*, 6, 31-35.

²⁶ *Salmos*, 78, 19-25.

²⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *op. cit.*, pág. 182.

niel fuese arrojado a los leones, a los que se les había negado todo alimento para que devorasen al profeta. Un ángel transportó por los cabellos al profeta Habacuc hasta la ciudad, para que éste, por orden de Dios, alimentase a Daniel, tal y como fue representado y relacionado por Bernini en los dos grupos escultóricos —«Daniel con el león que lame sus pies» (1655-1657) y «Habacuc y el ángel» (1655-1661) — de la Capilla Chigi de la Basílica de Santa María del Pópulo en Roma. La historia se resuelve con la admiración de Ciro al comprobar, al día siguiente, la integridad física de Daniel y la entrega de sus acusadores a las fieras²⁸. Por su parte, la exclamación final del monarca («teman todos los moradores de la tierra al Dios de Daniel porque es el verdadero salvador»), proporcionó en esta ocasión la leyenda *TIMENTIBVS SE* impuesta por el mentor. De esta manera, el sustento proporcionado a Daniel por Habacuc es, igualmente, otra prefigura eucarística en la que se encierra la clave para que este personaje consiguiera demostrar tal firmeza de ánimo como para permitirle soslayar, con éxito, el trance y el peligro de verse indefenso ante los leones. En definitiva el cuadro de Arbassia ejemplificaba un prototipo de conducta ideal, según el cual siempre debe mantenerse la fe en el auxilio que la divinidad ha de prestar a sus servidores («En verdad, oh Dios, te has acordado de mí pues no abandonas a los que te aman»).

En este sentido, las palabras con que el ilustre dominico y obispo de Málaga, Fray Alonso de Santo Tomás, se refería al episodio de Daniel con motivo de la oración que pronunciara con motivo de la canonización de Fernando III, en 1671, no pueden ser más explícitas para captar la exégesis barroca de este trasunto bíblico:

«¿Ay valor como el de Daniel? ¿que no le canse al Profeta la asistencia de los Leones? Sus bramidos no le asustan, no teme las amenazas de sus garras, está entre su fiereza sin recelar su compañía. No ay que espantar dize San Ambrosio, que está comiendo Daniel el Pan Sacramentado que le truxo Habacuc por ministerio de un Angel; recibióle Daniel agradecido, comió el pan con dispierta atención al gran misterio que encerrava, y considerando que tenía muy cercano el peligro, no perdía de la vista el reparo, porque si le faltara aquel alimento, usarían las fieras de su nativo furor. Comíale de espacio; por frequentarle más tiempo, con que tuvieron los Leones frenos, y el Profeta resguardo: *Quam in superabilis Daniel, qui circa latera suarugientes non expavit leones*»²⁹.

²⁸ Daniel, 14, 32-43.

²⁹ ORACION que dixo el Illmo. y Rmo. Sr. D. Fr. Alonso de Santo Tomás Obispo de Málaga del Consejo de Su Majestad, etcétera, Domingo de la Octava del Corpus 31 de Mayo de 1671. Manifiesto el Augustissimo Sacramento del Altar en la Solemnidad que su Santa Iglesia celebró al nuevo culto que la Santidad de N.S.S.P. Clemente Décimo, concedió al Santo rey Don Fernando Tercero de Castilla, de Missa y Oficio de un Confessor, no Pontífice. Inserto en la NOTICIA de las Fiestas..., fols. 56v.-57r.

Tales ideas, desde luego, conectan en todas sus dimensiones posibles con el estímulo pietista que la religiosidad contrarreformista intentaba proyectar sobre las masas, mediante la colocación, como método de control y represión ideológicos, de una serie de paradigmas prefijados a imitar, que responden a unas premisas morales rígidamente establecidas y codificadas. Por ello, y como medio de acción polivalente, también se exaltaba la fe y el heroísmo de quienes mantuvieron su entereza frente a la tortura y la muerte siendo dignos así de recibir toda clase de honores. Este deseo de glorificar al mártir anuncia la profunda curiosidad por la psicología del dolor y el sufrimiento que ostentarán las escenas del arte barroco. Con tal premisa se cierran, a la par, las relaciones entre el programa del tabernáculo y los frescos de la Pasión puesto que el episodio de Daniel se imbrica con la firmeza de Cristo en su proceso político ante Anás y Pilato, y a lo largo de su suplicio corporal significado en el fresco de la Flagelación. No en balde, la Contrarreforma se mostró también especialmente preocupada en la perfecta definición de Cristo como el «mártir por excelencia» y la del sacramento eucarístico como su correspondiente imagen sacrificial³⁰.

En el segundo cuerpo del tabernáculo, los esfuerzos iconológicos se concentraron en torno al afán de proporcionar un sincretismo religioso y una concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento pues ya dijo San Agustín: *In Veteri Testamentum Novum latet, in Novo Vetus patet*. Se dispusieron, así, dos cuadros que flanqueaban las puertas del manifestador, las cuales, a su vez, estaban decoradas tanto exterior como interiormente por sendas parejas de personajes bíblicos.

En el primer cuadro se ofrecía una extraña composición de intencionada índole jeroglífica que implicaba la única aportación novedosa desde el punto de vista temático al programa sacramental. Según el memorial de condiciones, en la pintura debía aparecer el globo terráqueo sobre el que se alzaba un altar en el que se revelaba la exposición del Sacramento. En un nivel superior, se encontraba la figura de Cristo triunfante rodeado de los círculos de los siete planetas. Para terminar, y como coronación de la obra, se situaba Dios Padre con el Espíritu Santo en rompimiento de gloria.

El propio documento, expone una sumaria interpretación del trasunto al indicar que con dicha escena se quería «significar que cuando Dios nuestro Señor subió a los cielos, no por eso nos desamparó, dejándonos

³⁰ MONSSEN, L. H., «Rex Glorioso Martyrum: A contribution to Jesuit Iconography», en *The Art Bulletin*, LXIII. New York, College Art Association of America, 1981 (1-3), págs. 130-137.

el Santísimo Sacramento», de ahí la leyenda *NON VOS DELERINQVAM* que adquiere todos los visos de una promesa eterna. Por otro lado, las alegorías astrológicas, de esta singular iconografía, hacían palpable el espíritu humanista que reivindicaba el dominio ideológico mundial del catolicismo en conexión con la utopía de la *Universitas Christiana*, que en el cuadro se hace extensiva a todos los planetas del Universo orientados por el Sacramento como vestigio tangible de la divinidad en la Tierra. La presencia de la Trinidad en relación a la Eucaristía convierte, asimismo, a la pintura en un jugoso precedente del extraño tema a la «Invitación Eucarística de la Santísima Trinidad» a todos los hombres, que aparecerá en la primera estampa grabada por Alardo de Popma para ilustrar la *Psalmodia Eucharística*, de Melchor Prieto (1622). Mediante la obra pictórica del tabernáculo malacitano, el mentor presentaba visualmente el misterio del Sacramento a través del oficio del *Corpus Christi*. Con ello, demostraba un gran ingenio en la selección del argumento, al permitir que tanto la escena como el hilo doctrinal implícito en la misma, fuesen comprendidos de forma paralela, lo cual no era otra cosa que someter al arte al servicio del dogma³¹.

«El Arca de la Alianza» o «del Testamento Viejo» es el motivo que informaba el otro compartimento del segundo nivel. La importancia emblemática de este objeto dejaba vislumbrar un símbolo de la naturaleza humana de Cristo, al ser el tabernáculo o tienda del desierto una trasposición de la Jerusalén Celestial. Además, los elementos encerrados en el Arca guardada por los querubines —báculo florecido de Aarón, denotativo de su designación como primer sumo sacerdote, el receptáculo con el Maná, las Tablas de la Ley y los Cinco Libros de Moisés— hallaban sus correspondientes equivalencias semánticas con conceptos tridentinos tan trascendentes como la legitimación divina del sacerdocio, el cáliz que contiene las especies que son alimento de los creyentes de la Nueva Iglesia, la autoridad de los Evangelios como fuente de la que mana la nueva Ley de Cristo y la facultad de interpretación y aplicación de esa ley por parte de la Iglesia, respectivamente. Por esta causa, el Arca de la Alianza es el cofre en el que se custodia el *MISTERIVM FIDEI*, resaltado

³¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 162-164. La descripción literal que la escritura citada en la nota 22, hace del «enigma» trinitario habla «de haber figurado (en el cuadro) un globo del mundo, pintado en él un mappa sobre el cual estará pintado un altar con el Santísimo Sacramento y un poco más alto estará la figura del Jesuxto. nro. Redentor que parezca que rompe y sube a los cielos con su resplandor y en los cielos irán figurados sus planetas y en lo más alto, cielo empíreo, estará la divinidad de Dios Padre con el Espíritu Sancto». El mote «Non vos delerinqvam» procede de *Juan* 14,18: «No os dejaré huérfanos, vuelvo a vosotros».

por la correspondiente inscripción, ya que Moisés pasó a ser prefiguración de Cristo, cuando este último se sirvió de las palabras de aquél para instituir la Eucaristía: «Esta es mi sangre de la Alianza que es derramada por muchos»³².

Estas aspiraciones sincréticas no son nuevas. Ya en el Medievo se detectan en obras ilustradas de carácter enciclopédico como el *Hortus Deliciorum*, realizado por Herrada, abadesa de Hohenburg (h. 1167), y magistralmente estudiado por Saxl. En efecto, en estos textos, tanto el Tabernáculo como el Arca son uno de los temas favoritos para el círculo de pensadores alegóricos coetáneos a Herrada. Según Saxl, las concomitancias unificadoras entre ambos testamentos, subliminalmente apuntadas en los dos cuadros de este tabernáculo renacentista, pasan paradójicamente por sus divergencias conceptuales en relación a los sacrificios ofrecidos a la Divinidad en ambos periodos históricos. Mientras en el Antiguo Testamento fueron frecuentes las víctimas propiciatorias inmoladas en un sacrificio cruento de carne y de sangre, tras el cual se esparcía al pueblo con sus cenizas, en la nueva era que lo sucede es el mismo Cristo quien limpia a los fieles con la sangre y ceniza de su propio cuerpo, «pues Moisés dio la ley pero la gracia y la verdad vinieron con Cristo»³³. Por consiguiente, Cristo, Sumo Sacerdote y Rey, anula los viejos sacrificios de un pasado que no podía volver, introduciendo los nuevos y acabando con «el período durante el cual la humanidad vivió *sub lege*, la nueva era de la gracia ha empezado con el nacimiento de Cristo bajo el emperador Augusto»³⁴. Dicha premisa coincide, curiosamente, con la noticia anunciada por el arcángel Gabriel a la Virgen, en la momento histórico y evangélico conmemorado en la advocación de la Catedral de Málaga.

San Pablo y San Juan Bautista fueron los personajes reservados para el anverso de las puertas del manifestador. El primero, se mostraba en actitud de señalar el sacramento como reflejo de sus anhelos por resolver el problema vital de la relación de los dos testamentos y su labor de propagación del cristianismo entre los pueblos paganos, por lo que era acompañado de la leyenda *HOC ENIM ACCEPI A DOMINO*, una cita extraída de sus explicaciones a los corintios acerca del modo de celebrar los ágapes eucarísticos³⁵. San Juan Bautista, en su papel como precursor

³² Exodo, 24, 8 y Marcos, 14, 24.

³³ Juan, 1, 17.

³⁴ SAXL, F., *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 225.

³⁵ I Corintios, 11, 23-28.

de Cristo, es el último profeta y la primera víctima de la represión de la nueva doctrina. Por tanto, y como recordaba Reáu, es la bisagra que une y, a la vez, separa el Antiguo del Nuevo Testamento³⁶, circunstancia por la que fue representado aquí en el momento de reconocer, metafóricamente, la misión salvadora de Cristo, profetizada por Isaías, como el cordero empleado en el postrero sacrificio de la vieja era, con las palabras: *ECCE QUI TOLLIT PECCATA MVNDI*³⁷.

El precario estado de conservación del documento que estudiamos, nos ha privado de conocer la identidad del personaje que, «ofreciendo pan y vino», acompañaba a Melchisedech en las puertas del reverso. No obstante, merced a este dato nos inclinamos a pensar que podría tratarse de uno de los vinculados a la secuencia iconológica del rey-profeta David, bien el sacerdote Ajimelec entregando los panes de la proposición, lo que es tanto como la donación del pan santificado de la Eucaristía³⁸, o Abigail, esposa de Nabal y una de las «mujeres fuertes» que prefiguran a María. Este personaje femenino, conocido por su prudencia, detuvo el brazo vengador de David ofreciéndole pan, vino y un ternero en señal de paz³⁹. La presencia de Melchisedech, rey-sacerdote de Salem, está más que justificada en relación con el culto sacramental, puesto que su encuentro con Abraham prefigura el momento de la Cena, acción culminante de la vida de Cristo cuando instituyó el Sacramento Eucarístico. Según el Génesis, Abraham, que acababa de vencer a sus enemigos liberando a Lot, recibe de Melchisedech la ofrenda de pan y vino mientras cumplimenta al sacerdote con una décima parte del botín obtenido⁴⁰.

Para concluir, el tercer cuerpo del tabernáculo cobijaba en torno al tambor de la cúpula las representaciones de ocho de los apóstoles, que como *fundamenta ecclésiæ* son los continuadores de la obra emprendida. Iconológicamente, es muy claro el símil emblemático establecido en este área, ya que si la cúpula es una *imago caeli* y, por añadidura, de la Jerusalén Celeste, el sustento figurado que los discípulos prestan a la bóveda del edículo es un recuerdo del muro de dicha ciudad apocalíptica, que «tenía doce hiladas y sobre ellas, los nombres de los doce apóstoles del Cordero», en calidad de *columnae et firmamenta veritatis*⁴¹.

³⁶ REAU, L., *Iconographie de l'art chretien*. París, Presses Universitaires de France, 1955-1959, vol. III, 1956 *Antiguo Testamento*, pág. 431.

³⁷ *Juan*, 1, 29 e *Isaías*, 53, 7.

³⁸ *I Samuel*, 21, 4-7.

³⁹ *I Samuel*, 25, 18-35.

⁴⁰ *Génesis*, 14, 18-20.

⁴¹ *Apocalipsis*, 21, 14.

En síntesis podemos concluir que, con el programa exhibido en el tabernáculo renacentista de la catedral de Málaga, se desplegó todo un complejo discurso emblemático claramente propagandístico de la lucha que la Iglesia mantuvo frente al protestantismo en sus variadas facetas. La idea de recuperación espiritual, que contaba con la apoyatura literaria de una serie de libros de carácter combativo, ofrecía, en suma, a través de la iconografía del tabernáculo una imagen de la Iglesia triunfante dotada, gracias a la persistencia de la tradición bíblica, de una manifiesta conexión redentorista en complemento con el resto de los programas iconográficos de la capilla mayor.

En la sustitución posterior del edículo jugaría un importante papel la naturaleza pobre de su material —madera dorada— considerado poco noble, y que con el paso del tiempo lo harían aparecer con una imagen bastante deteriorada; por no citar los cambios en la evolución de los gustos que se encargarían, del mismo modo, de eliminar el ciborio proyectado por Siloé para la catedral de Granada, realizado también en madera y con similares ambiciones conativas.

En definitiva, pensamos que el proyecto manierista que hemos estudiado satisfacía todas las exigencias estilísticas e iconológicas requeridas a la pieza que, desde su posición dominante del santuario, recreaba de una forma muy *sui generis* la idea del centro uno y absoluto, definida por el Renacimiento como asimilación del concepto del Dios omnipresente. Teniendo en cuenta esta relación de semejanza que hubo de convertirlo en punto de convergencia de todas las líneas de tensión del entonces inconcluso edificio, el tabernáculo pintado por César Arbassia pudo dejar clausurado a la perfección, desde un primer momento, un asunto que estaba destinado a convertirse en un interminable itinerar por el Reino de Utopía.