

# El Sagrario de Jaén: una capilla ilustrada

JOAQUÍN MONTES BARDO

*Las verdades que más importan viene siempre a medio decir.*  
Baltasar Gracián

El bicentenario de la publicación de una obra característica de la Ilustración como es el RETRATO DEL NATURAL DE LA CIUDAD Y TÉRMINO DE JAÉN: SU ESTADO ANTIGUO Y MODERNO, CON DEMOSTRACIÓN DE CUANTO NECESITA MEJORARSE SU POBLACIÓN, AGRICULTURA Y COMERCIO <sup>1</sup>, ha propiciado el análisis de la figura de su autor, José Martínez Mazas Deán del Cabildo Catedral de Jaén, y de su tiempo. En el caso de la arquitectura de la diócesis giennense, nada tan representativo del Arte de la Ilustración como la Capilla de El Sagrario [1], de la que Mazas resulta su *más entusiasta promotor* <sup>2</sup>; hasta el punto de haberse afirmado que sin él no existiría <sup>3</sup>. Lo corroboran los datos conocidos a través de las Actas del Cabildo: comisionado para la financiación de las obras; valedor del patronazgo del arcángel san Miguel sobre el nuevo templo: agente en la Corte y quien bendijo su Panteón <sup>4</sup>.

Esta obra de Ventura Rodríguez resulta ya neoclásica pese a su barroquismo romano; sobre todo si establecemos una comparación con el proyecto que presenta Alfonso Castillo de Monturque, conservado en el Archivo Catedralicio. La opción del Cabildo supone una ruptura con el

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ MAZAS, José. *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén: su estado antiguo y moderno, con demostración de cuanto necesita mejorarse su población, agricultura y comercio*. Jaén, 1794. Introducción por José Rodríguez Molina. Barcelona, 1978.

<sup>2</sup> HIGUERAS MALDONADO, José. *El Sagrario de la Catedral de Jaén (Notas Históricas)*. Primera Parte. II. Pág. 21. Jaén, 1985.

<sup>3</sup> CAZABÁN LAGUNA, Alfredo. *La Cripta o Panteón del Sagrario de Jaén*. Don Lope de Sosa. 1919. Págs. 188-190.

<sup>4</sup> HIGUERAS MALDONADO, Juan. Ob. Cit. *Primera Parte*. II. 25. V. 38. VIII.61.

último barroquismo de la Catedral, más apegado a lo popular; retoma presupuestos estéticos del xvi, defendidos ahora por la arquitectura de la Corte, que contaban con elocuentes testimonios en Jaén, Úbeda, Baeza y aún en el conjunto de la diócesis.

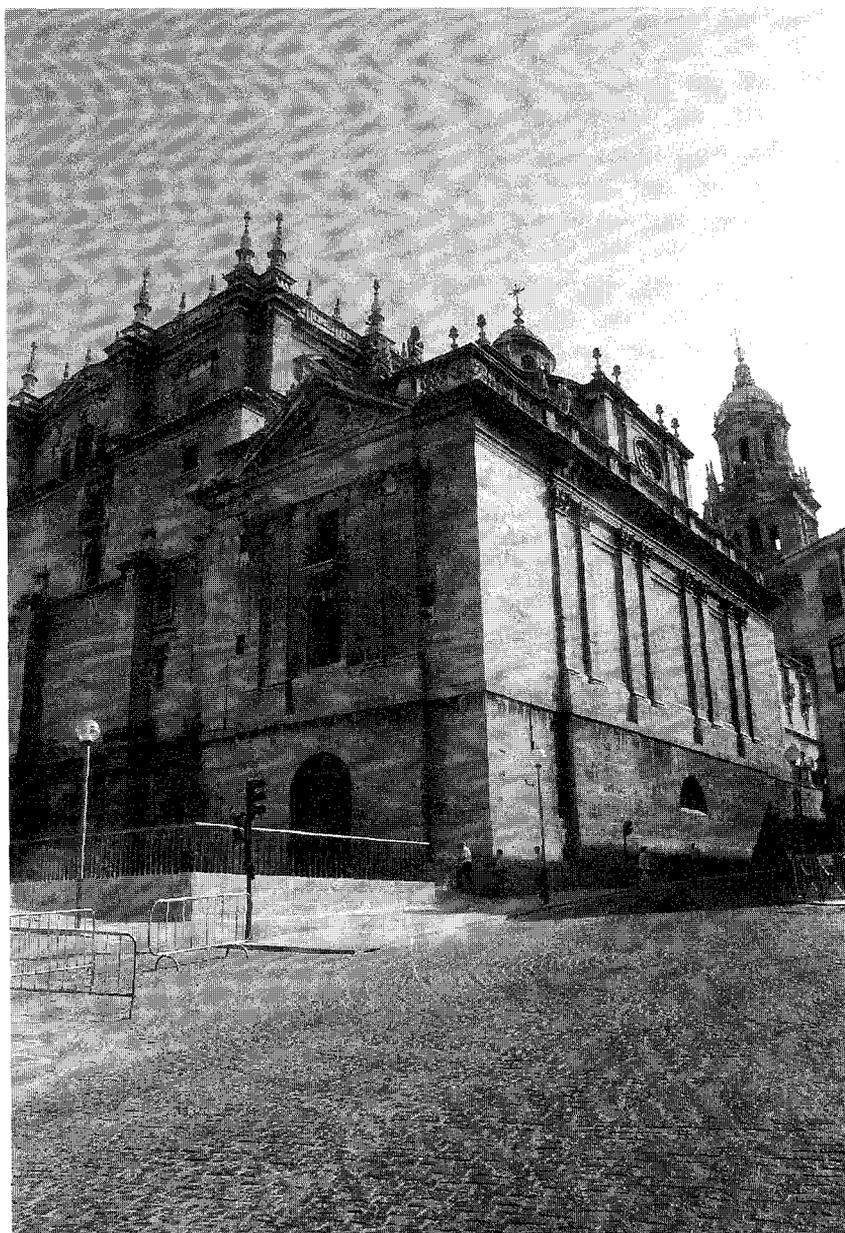
El motivo para emprender una obra que, como el tiempo se encargaría de demostrar, iba a resultar gravosa para la mesa capitular, lo enuncia con claridad el Breve de Clemente XIV de 1770 cuando, al describir la inconclusa Catedral, destaca entre sus carencias la ausencia de *una capilla particular de estructura más amplia, que en las iglesias catedrales de los reinos de las Españas suele destinarse a la custodia del SSmo. Sacramento de la Eucaristía*<sup>5</sup>. Con la definición en Trento del concepto de Transubstanciación, el culto eucarístico adquiere inusitado esplendor litúrgico y honda indagación teológica. Se adora la Hostia permanentemente, convirtiéndose sagrarios y ostensorios en el núcleo de la espiritualidad contrarreformista. Las capillas sagrario de las catedrales de España son la respuesta arquitectónica a este cristocentrismo eucarístico: aquí tienen lugar la Eucaristía y paraliturgias, favorecidas por un espacio más intimista que el monumental de la catedral, donde el católico se recoge para dialogar con Cristo en el tabernáculo.

A esta idea de exaltación eucarística se ajusta el proyecto de Ventura Rodríguez: planta elíptica que cubre mediante cúpula, resultando la culminación formal y simbólica de un largo proceso que contempla el conjunto catedralicio como una mística Aula Dei.

La notoriedad del monumento, acorde con la relevancia estética y su función cultural en la vida de la ciudad de Jaén, ha favorecido una variada investigación: Ulierte Vázquez realizó una aproximación a sus aspectos decorativos y documentales. Galera Andréu fijó el proceso constructivo y estilístico. Higuera Maldonado su cronología pormenorizada, aportando la documentación imprescindible para la comprensión del discurso imaginario. Pinero Jiménez, al transcribir el documento que entrega el Cabildo al escultor Verdiguier para la realización del conjunto escultórico de la Capilla, aporta la base del análisis simbólico e iconográfico, dimensión que se propone desarrollar este trabajo<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> *Ibidem. Breve de Clemente XIV. Pág. 82.*

<sup>6</sup> ULIERTE VÁZQUEZ. M.L. *La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén*. Bol. Inst. Est. Gienn. N<sup>o</sup> 105. 1981. Galera Andreu. P.A. *Arquitectura de los siglos xvii y xviii en Jaén*. Granada, 1977. Higuera Maldonado. J. *El Sagrario de la Catedral de Jaén (Notas Históricas)* Jaén, 1985. Pinero Jiménez, F. Martínez Roncero, José. *La Catedral de Jaén. 1954.*



*Fig. 1. La Capilla de El Sagrario. Emplazada en el costado septentrional de la Catedral, se configura como su baluarte espiritual bajo la égida del arcángel san Miguel.*

Cuando el historiador del arte indaga sobre un conjunto iconográfico que se integra en una institución de acusada personalidad jurídica, ya tiene delimitado el campo de su investigación. Si, además, es conocido el ponente que ideó su contenido, le brindan entonces los mimbres para elaborar el trabajo. Este es el caso de la serie escultórica que corona la Capilla de El Sagrario. En sus distintos alzados, diseñados por Ventura Rodríguez, siempre se indica su ubicación sobre la balaustrada que recorre el conjunto, tan del gusto de la arquitectura romana durante el Barroco, pero sin adscripción iconográfica. Será el Cabildo catedralicio quien persiga mediante la elaboración del discurso visual un mensaje religioso determinado.

El proyecto de Ventura Rodríguez se adhiere a la idea del templo eucarístico, dentro de una perspectiva de exaltación cultural del Misterio, que el Cabildo completará mediante un programa iconográfico de dimensión escatológica y sacrificial. A conseguirlo se destina una compleja imaginaria en el exterior e interior del monumento. La empresa resulta un significativo testimonio de la visión artística y religiosa del Cabildo entre los treinta y seis años (1764-1801), que van de la colocación de la primera piedra a su bendición final. En este período, la vida sacramental del cristiano discurre dentro del perímetro del templo: infante es recibido en la iglesia mediante el sacramento bautismal, se nutre con los sacramentos de juventud y madurez para reposar definitivamente en su panteón donde aguardará, cobijado bajo sus bóvedas y los rezos de los fieles, la resurrección final.

El Cabildo encomienda la elaboración del programa figurativo al Lectoral Esteban Lorenzo de Mendoza y Gatica, más tarde, Abad Mitrado de Alcalá La Real <sup>7</sup>. Este prebendado de oficio es el teólogo o, como es conocido también, Lector de Sagrada Teología o Sagrada Escritura; encargado por tanto de exponer e interpretar la Biblia. La canongía lleva inherente el grado académico de licenciado o doctor; premisas que anticipan la densidad de contenido de las figuras que selecciona y, como veremos, la utilización del manual de iconología y simbología más importante durante el Barroco, la *Iconología* de Cesare Ripa que, curiosamente se vuelve a reeditar en 1764 <sup>8</sup>, cuando se pone la primera piedra de El Sagrario.

El dominio de la cultura de los símbolos que manifiesta el ponente no debió ser un caso aislado. El gusto por los emblemas, empresas y símbolos, estuvo muy extendido entre los eclesiásticos giennnenses, a juzgar

<sup>7</sup> HIGUERAS MALDONADO, Juan. Ob. Cit. *Primera Parte*. V. 37.

<sup>8</sup> MALE. É. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Cap. IX. Art. II. Pág. 387.

por los actuales despojos de las, en otro tiempo, bien nutridas bibliotecas de Baeza: universitaria, catedralicia, conventuales y colegiales, donde no faltan Alciato, Carlos Borromeo, Horapollo, Orozco y Covarrubias, Piero Valeriano, Pineda, Solórzano Pereira, Ovidio o Villalpando <sup>9</sup>. El método de esta teología simbólica, consistente en pasar del símbolo a la realidad trascendente, es la médula del pensamiento del Pseudo Dionisio <sup>10</sup>; tan fructíferamente utilizado en la iconografía cristiana. Es más, Erasmo, en el que se inspiraron los mentores iconográficos de El Salvador de Úbeda <sup>11</sup>, defendía la lectura alegórica de ciertos pasajes del Antiguo Testamento, como el episodio de David y Goliat o Sansón y Dalila porque, *conviene que dejada la carne que es lo de fuera de la letra, escudriñes con diligencia los misterios del espíritu que allí están escondidos* <sup>12</sup>.

## I. EL DISCURSO EXTERIOR

El programa ideado por El Lectoral para dotar de sentido al conjunto escultórico sería alterado, en parte, durante el proceso de su instalación definitiva. El 20 de diciembre de 1775 el Cabildo acuerda su instalación bordeando la cornisa superior, no sin haber discutido antes sobre la ubicación de las figuras <sup>13</sup>. Su calidad estética también fue cuestionada, atribuyendo sus deficiencias a la necesidad que tuvo Verdiguier de *rodearse de oficiales* <sup>14</sup>. Martínez Mazas es lapidario al respecto: *vino aquí de Córdoba con mayor crédito de habilidad que el que manifiestan estas obras; e incluye en ellas, los ocho ángeles adoradores, los dos mancebos de alabastro destinados para los lados del tabernáculo... y las once estatuas que coronan por defuera todo el edificio* <sup>15</sup>.

La Fachada Oriental la coronan las efigies de Melquisedec, Sansón, Isaac y David. En el lado Norte: uno de los Veinticuatro ancianos del

---

<sup>9</sup> HIGUERAS MALDONADO, Juan. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. MORENO UCLÉS, Juan. *Incunables e Impresos latinos en las bibliotecas de Jaén. (Siglos XV-XVIII)*. Baeza. Biblioteca Capitular. S.I.C. Págs. 377-463. Jaén, 1993.

<sup>10</sup> Pseudo Dionisio Areopagita. *Obras Completas*. Edición de Teodoro H. Martín. Madrid, MCMXC.

<sup>11</sup> MONTES BARDO, Joaquín. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: Arte, mentalidad y culto*. Jaén, 1993.

<sup>12</sup> Erasmo. *El Enquiridion o manual del caballero cristiano. Regla Quinta*. Págs. 242-243. Edición de Dámaso Alonso. Madrid, 1971.

<sup>13</sup> HIGUERAS MALDONADO, Juan. Ob. Cit. *Primera Parte*.V. 37.

<sup>14</sup> Ibídem.

<sup>15</sup> MARTÍNEZ MAZAS, José. Ob. Cit. Cap. IX. Pág. 223.

Apocalipsis, hoy conservado en el Panteón, y las personificaciones de la Caridad, la Gracia, la Inocencia y la Sabiduría. La Fachada de Poniente la preside el arcángel san Miguel, secundado por san Pedro y san Pablo. En una primera aproximación, se percibe cómo la ubicación de las figuras se adecua al mensaje que se quiere transmitir: al Oriente, personajes del Antiguo Testamento que la Patrística siempre interpretó como figuras de Cristo en su genealogía humana, Calvario, Eucaristía y Resurrección. Las virtudes que bordean el costado Norte son una alusión al tiempo histórico cristiano. En el lado de Poniente, lugar tradicional de la escatología (el tiempo de la consumación), san Miguel combatiente contra el demonio y, a su lado, Pedro y Pablo que para la exégesis católica se identifican con Los Dos Candelabros del Apocalipsis, constructores de la nueva cristiandad.



*Fig. 2. Fachada Oriental: Melquisedec e Isaac. La ofrenda del primero es para la Patrística figura de la Eucaristía. Isaac, cargando con la madera del sacrificio, anticipa a Cristo camino del Calvario.*

### *La esperanza del tiempo mesiánico*

El conjunto iconográfico de la Fachada Oriental responde a un planteamiento ya clásico desde san Agustín, dirigido a la comprensión las figuras bíblicas aquí representadas: *El Antiguo Testamento no es otra cosa que el Nuevo cubierto con un velo y el Nuevo no es otra cosa que el Antiguo*

desvelado<sup>16</sup>. Al que hay que añadir, en el caso de una capilla Sagrario, la fundamentación bíblica de la acción eucarística. Así, de las cuatro figuras representadas, dos de ellas son invocadas por el celebrante en el Cánon de la misa, cuando suplica que su ofrenda sea aceptada por la Divinidad como, un día, recibió *el sacrificio de Abraham y la oblación pura de Melquisedec*. El Oficio del *Corpus Christi*, elaborado por santo Tomás, pudo servir también de inspiración.

La primera figura descrita por el Lectoral es la de Melquisedec [2]: *Sobre su primer capitel, la estatua de Melquisedec, sacerdote y rey de Salem, ofreciendo a Dios pan y vino en acción de gracias por la victoria de Abraham*<sup>17</sup>. Hay que hacer notar que la ubicación definitiva de las cuatro figuras no se atiene al diseño original, alterando así la secuencia del discurso. En nuestro análisis seguiremos el orden establecido por el mentor del programa.

El abrir este ciclo de personajes bíblicos y alegorías con Melquisedec, perfila la fachada como una exaltación eucarística al emplear las prefiguraciones más clásicas del Antiguo Testamento sobre este misterio cristiano. Melquisedec, sacerdote y rey de Jerusalén, sale a recibir a Abraham vencedor con pan y vino (Gén 14). La Patrística siempre vió en esta ofrenda una alegoría de la Eucaristía. El *Salmo 110* hace de su sacerdocio una figura de Cristo sacerdote y el arte cristiano, al menos desde que la *Biblia Pauperum* se difundió con grabados, asoció el episodio de la Última Cena con la ofrenda de los panes que hace Melquisedec<sup>18</sup>. Este enigmático personaje sin antepasados conocidos, que unía en su persona el sacerdocio con la realeza, aquí hace visible los lazos que unían al clero catedralicio con la Monarquía, tan evidentes en la iconografía monumental de nuestras catedrales.

*Sobre el capitel siguiente [3], la estatua de Sansón dilacerando un león y dividiéndolo con sus propias manos en trozos, en cuya boca se deja ver un panal de miel, símbolo de la Eucaristía y un enjambre de abejas, que denota la multitud de fieles y Santos de nuestra Iglesia*<sup>19</sup>. El episodio de Timná, narrado en *Jueces 14, 6*, es contemplado desde una perspectiva eucarística, dimensión que poseen todas las figuras de esta fachada. La fuerza de la que hace gala procede del nazariato que lo enlaza con los

---

<sup>16</sup> San Agustín. La Ciudad de Dios. Lib. XVI. Cap. XXVI. Pág. 381. México, 1985.

<sup>17</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 110.

<sup>18</sup> MÅLE, Émile. *L' art Religieux de la fin du Moyen Age en France*. C. VI. A. 2. Pág. 237. París, 1931.

<sup>19</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 110.



Fig. 3. Fachada Oriental: Sansón y David. El panal de abejas en las fauces del león vencido por Sansón es un símbolo eucarístico. La presencia del rey poeta anuncia un triple mensaje: mesiánico, eucarístico y cultural.

consagrados. El episodio de Sansón cargando sobre sus espaldas las puertas de Gaza que ya la *Biblia pauperum* presenta como figura de Cristo resucitado<sup>20</sup>, es propia de contextos funerarios.

Para la cultura del setecientos el sacrificio de Isaac es símbolo y figura de la obediencia que prestó Jesucristo cuando como víctima fue sacrificado en la cruz<sup>21</sup>. A ello se atiene la descripción iconográfica del Lectoral [2]: *Sobre el siguiente capitel, la estatua de Isaac sobre un haz de leña preparado para su sacrificio y figurarán un alfanje, un brasero encendido y un carnero*<sup>22</sup>. Aparecen todos los elementos descritos en Génesis 22 donde su figura se constituye en promesa de salvación. Cuando la muerte sea vencida por Cristo, *el sacrificio de Isaac aparecerá como una escena profética* (Heb. 11. 19). Desde los primeros Padres de la iglesia, la figura de Isaac cargando con la madera del sacrificio se había asimilado a la figura de Cristo con la cruz a cuestas<sup>23</sup>.

La inclusión de la figura de David [3], que cierra el ciclo de esta fachada, encierra un triple mensaje: mesiánico, eucarístico y cultural. Se le

<sup>20</sup> MÂLE, Émile. *L'art Religieux de la fin du Moyen Age en France*. C. VI. A. 2. Pág. 237.

<sup>21</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan. *El pintor cristiano y erudito*. Apéndice. C.1. Pág. 300. Madrid, 1883.

<sup>22</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 111.

<sup>23</sup> MÂLE, Émile. *L'art Religieux du XII siècle en France*. Chap. V. Art. II. Pág. 158.

describe así: *Sobre el último capitel, la estatua del Rey David con el arpa en una mano, mirando al cielo y en acción de entonar alabanzas al Señor por sus beneficios y maravillas a favor del hombre, y la otra mano sobre el pecho* <sup>24</sup>. En el Antiguo Testamento él es siempre figura del Mesías que nace de su estirpe. El Arca que transporta a Jerusalén es figura de la Eucaristía en la Patrística. Él dió a Salomón el diseño de lo que sería el complejo templario de Jerusalén (I. Cron. 28. 11). Su culto se ejecutaría *con los instrumentos músicos de David* (Hech.12. 36.). Y, sobre todo, aquí aparece como chantre de de Israel (2. Sa. 23. 1.) y autor del Salterio. Él es el salmista (2 Sa 23.1).

### *Las armas defensivas del cristiano para el tiempo histórico*

Si la fachada precedente anticipaba bíblicamente la nueva realidad de la plenitud de los tiempos inaugurados con la llegada del Mesías, en ésta, las personificaciones alegóricas de virtudes proponen al fiel el robustecimiento de la fe recibida. Son también otras cuatro esculturas, ahora, la Caridad, la Gracia, la Inocencia y la Sabiduría. La elaboración de su simbología y dación de atributos supone un dominio notable de la simbología cristiana.

Las virtudes se ordenan según un discurso de carácter binario al ir asociando Gracia y Caridad e Inocencia y Sabiduría. En el primer caso, como virtudes complementarias, para dibujar en la segunda pareja una oposición clásica de la literatura piadosa que conjuga la paradoja del hombre de Dios, prudente como sabio y a la vez con el candor de la paloma.

Mendoza y Gatica situó y describió así la primera virtud [4] : *Sobre su primer capitel, se colocará la estatua de la Caridad, representada en una mujer que eleva sus ojos al cielo y grabado sobre su pecho el santo Nombre de Jesús. En la mano diestra tendrá un cáliz y encima de éste una Hostia echando ráfagas y en la siniestra un corazón echando llamas y herido con una flecha, saliendo sobre su cabeza una llama* <sup>25</sup>. Esta iconografía de la Caridad resulta excepcional en el entorno giennense y aún español donde habitualmente es representada como una matrona que acoge a tres niños simbolizando con ello que *posee un triple poder pues sin ella nada importan la Fe ni la Esperanza* <sup>26</sup>. El Trigramma JHS esparciendo rayos como el sol, es una consecuencia del culto al nombre de Yahveh. Aplicado al Nombre de Jesús, desde

---

<sup>24</sup> Ibídem.

<sup>25</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 109-110.

<sup>26</sup> RIPA, CESARE. *Iconología*. Tom. I. Caridad, Pág. 163. Madrid, 1987.



*Fig. 4. Lado septentrional: la Caridad. Los excepcionales atributos de los que se reviste son una adaptación de esta virtud al discurso iconográfico de un templo eucarístico.*

el s. XVIII es ya un culto de la iglesia universal. El cáliz y la Hostia, atributo habitual de la Fe, se aplica aquí a la Caridad, y el corazón ardiente en el que Ripa ve una alusión al sentimiento que experimentan los discípulos de Emaús al escuchar las palabras de Cristo resucitado; la llama sobre su cabeza, según el mismo autor, alude a su corazón abrasado de amor divino <sup>27</sup>.

La figura siguiente [5] revela la fuente primaria en la que se inspira el Lectoral para elaborar este ciclo simbólico, ya que sus palabras resultan una traducción literal de la descripción que hace Ripa de la Gracia Divina: *una mujer, de semblante hermoso y risueño, mirando al cielo, con una llama sobre su cabeza y en la mano diestra tendrá un ramo de oliva con un libro y en la siniestra un cáliz* <sup>28</sup>. De la descripción de Ripa, el Lectoral sólo ha suprimido la paloma del Espíritu Santo que él va a aplicar a la Sabiduría, y que sustituye por los rayos luminosos, símbolo de su influencia <sup>29</sup>. La exégesis de

<sup>27</sup> Ibídem, Tom. I. Caridad, Págs. 160 y 162.

<sup>28</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 110.

<sup>29</sup> RIPA, CESARE. Ob. Cit. Tom. I. Pág. 465.

los distintos atributos la proporciona el mismo Ripa: *mira al cielo porque la Gracia no procede sino de Dios... La rama de olivo simboliza la paz que siente en su alma el pecador cuando se reconcilia con Dios en virtud de la Gracia.... En cuanto al cáliz, simboliza igualmente esta Gracia Divina, según el dicho del profeta: Calix meus inebrians quam praeclarus est*<sup>30</sup>.



*Fig. 5. Lado septentrional: la Gracia Divina. La composición resulta una transcripción literal de la definición que hace de ella Cesare Ripa en su Iconología.*

La personificación de la Inocencia [6] es también una transcripción literal de Ripa: *una mujer coronada de flores y abrazando con la mano un cordero, y con la otra un ramo de azucenas*<sup>31</sup>. Solamente ha añadido el símbolo convencional de las azucenas. Su significado lo proporciona Ripa: *está coronada de flores en atención a que la mente del inocente siempre se muestra intacta e inmaculada... El Cordero simboliza la inocencia, porque no tiene ni fuerza ni intención de perjudicar a ninguno*<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> RIPA, CESARE. Ob. Cit. Tom. I. Gracia Divina. Pág. 465-466.

<sup>31</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 110.

<sup>32</sup> RIPA, CESARE. Ob. Cit. Tom. I. Pág. 529.



*Fig. 6. Lado septentrional: la Inocencia. Todo el conjunto de virtudes personificadas en el costado septentrional del templo tiene su fuente en Ripa, esto supone un dominio de la cultura del setecientos en el mentor del programa.*

El conjunto escultórico del lado norte concluye con la Sabiduría Divina [7]: *una mujer de aspecto venerable y circunspecto, y vestida majestuosamente, en pie sobre una piedra cuadrada y armada en el pecho de un corcelete, que es arma mística, y en su cabeza un morrión con dos ráfagas, índice de su rectitud y sacra dignidad: sobre el morrión puede estar un gallo, símbolo de perspicacia e inteligencia. En su mano diestra un escudo redondo, en que estará grabada una paloma, símbolo del espíritu divino, señalando con la otra un castillo que se figurará con siete columnas en que se simboliza la Iglesia con los siete dones del Espíritu Santo que la sostienen*<sup>33</sup>.

Basta comparar el grabado que acompaña la edición de la *Iconología* de Ripa de 1613, en Florencia, con la escultura de Verdiguier, para reconocer el origen de sus atributos y el simbolismo que encierra. Aquí ha sustituido el *Libro de la Sabiduría* con los siete sellos y el Cordero (que

<sup>33</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 110.

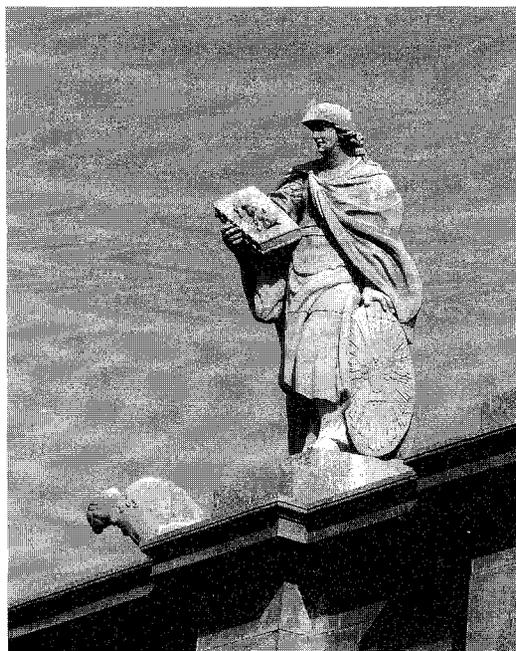


Fig. 7. Lado septentrional: la Sabiduría Divina. Con la virtud anterior visualizar una oposición clásica de la literatura piadosa.

atribuirá a uno de los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis al final de esta serie, cambiando el castillo por el león), por el castillo de siete columnas. Su descripción resulta también un transcripción de Ripa, como así mismo las aclaraciones simbólicas que hace: el sillar cuadrado sobre el que se apoya indica *que está fundada y asentada con estabilidad y firmeza*, extrayendo el símbolo de Pierio Valeriano; para Ripa la armadura tiene *místico carácter*; mediante el coselete, se alude a *aquella virtud de la que no es posible despojarnos*; el significado del gallo también se encuentra en Ripa; las ráfagas, *se toman como símbolo de su Sacrosanta dignidad*; la paloma del Espíritu Santo decora el escudo *pues, Sapientiam docet spiritus Dei*; incluso su forma redonda es de carácter simbólico, *pues con el se quiere simbolizar el mundo regido por la Sabiduría*<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> RIPA, Cesare. Ob. Cit. Tom II. Págs. 282-287.

*El tiempo de la consumación en la fachada de poniente [8]*

El arcángel san Miguel

La razón inmediata de su preeminencia presidiendo la Fachada Principal la proporciona el hecho de que la primera piedra se bendijera el veintinueve de septiembre de 1764, festividad litúrgica de su Victoria. Mas, para alcanzar elección tan singular, el Arcángel contaba con títulos excepcionales: Protector de la Iglesia y de colectivos, Custodio de santuarios, objeto de un culto aéreo, Adalid de la Milicia Celestial en los combates cosmológico y escatológico, además de vigilante en la lucha



*Fig. 8. Fachada Occidental. Las esculturas que la coronan desarrollan un discurso sobre el tiempo de la consumación, anticipo del final de la Historia.*

permanente del cristiano contra el mal y, por último, psicopompo. Títulos todos aludidos en la representación iconográfica de este templo.

#### Protector de la Iglesia

Miguel aparece en el Antiguo Testamento como protector del pueblo judío (Dan 10. 13, 21). Superado el tiempo de la figura por la plenitud mesiánica, será adoptado por la literatura apocalíptica como *Custos Ecclesiae*. Para protegerla, él combate con sus ángeles contra Satán en una guerra que dura desde el tiempo original; y salvará a la Mujer, símbolo de la Virgen pero también de la Iglesia, peleando con el Dragón (Apoc 12. 1, 19). Desde Trento será además el vencedor de la herejía proclamando con su victoria el triunfo católico <sup>35</sup>.

#### Protector de colectivos

La literatura profética aporta el fundamento de este rol angélico cuando reconoce que estos espíritus puros presiden el destino de las naciones de la tierra (Dan 10. 13, 21); principio que será sistematizado por el Pseudo Dionisio en su *Jerarquía Celeste*, venero inagotable para el arte cristiano: *Hay ángeles al frente de cada nación con la misión de guiar hasta la Providencia, como a su propia fuente, a todos los que quieran seguirlos de buen grado* <sup>36</sup>.

El Arcángel, además de presidir esta fachada, protege uno de los tres accesos principales de la Catedral, donde es titular de una de sus capillas. Corona su trascoro y sostiene simbólicamente la cúpula, alojado en una pechina, en un patronazgo colegial junto a Santiago, san Eufrasio y santa Catalina. El Arcángel es el Abanderado de la Celestial Milicia y Santiago el Alférez de la milicia cristiana contra el infiel. Por último, san Eufrasio es el fundamento apostólico de la sede episcopal de Jaén que, mediante la Santa, enlaza con la cristiandad militante de la ciudad, cobijada bajo su tutela desde el momento de su restauración cristiana.

Tras el recurso a este cuádruple patronazgo hay una historia fronteriza del lugar que se caracteriza por un tono heroico de la existencia. Lo revelan sus títulos: *Guardia y Defendimiento de los Reinos de Castilla, Ciudad*

---

<sup>35</sup> Reau. L. *Iconographie de l'art chretien*. Tom. 3. *Saint Michel*. Pág. 47.

<sup>36</sup> Pseudo Dionisio. *La Jerarquía Celeste*. Cap. 9. Pág. 161. Madrid, 1990.

*Plaza de Armas, hasta el punto de que obispos y clérigos tenían que tomar las armas muchas veces* <sup>37</sup>. La Ciudad Celeste se articula así a imagen de la ciudad terrena. En Jaén, la Catedral es el baluarte espiritual y el Castillo la fortaleza militar. En el primer caso, los enemigos proceden de la zona caliginosa entre el cielo y la tierra; los asaltantes del Castillo coexisten y disputan sobre la misma tierra. Las fuertes torres de la fortaleza les defienden del infiel; los ángeles, desde los altos campanarios, protegen la casa de Dios bajo la égida del Arcángel.



Fig. 9. Escudo de la Catedral de Jaén. Sus símbolos, extraídos de la historia local, adoptan el sentido escatológico del tiempo cristiano.

#### El escudo de la Catedral [9]

Este emblema participa de una simbología militante que lo integra en la función del Arcángel como *Custos Ecclesiae* y vencedor del Dragón: *representa un fuerte castillo y encima el dragón y después la imagen de*

<sup>37</sup> MARTÍNEZ MAZAS, José. Ob. Cit. Cap. IV. Pág. 103.

*nuestra Señora con el Niño en brazos, sedente en una silla*<sup>38</sup>. Con la figura del dragón se quiere aludir a la fisonomía de la ciudad: *su figura es irregular, y se representa en la de un dragón, cuya cabeza es el barrio de santa Ana mirando al sur, donde está la Puerta de Granada y la cola se extiende hasta la Puerta de Martos; lo demás del pecho y del vientre es lo más ancho y poblado de la parroquia de San Ildefonso*<sup>39</sup>. Pero el análisis de los motivos heráldicos encierra una lectura más compleja.



*Fig. 10. Fachada Occidental: el arcángel san Miguel. El rol que desempeña como Protector de la Iglesia, Custodio de Santuarios, Adalid de la Milicia Celestial y Psicopompo determinó su patronazgo sobre el templo.*

---

<sup>38</sup> *Ibídem.* Cap. 1. Pág. 36.

<sup>39</sup> *Ibídem.* Pág. 2.

La fortaleza aquí representada, sería el castillo de santa Catalina; pero la imagen de la Virgen no adopta la iconografía asuncionista que corresponde al título de la Catedral y se reviste de atributos característicos de una Virgen apocalíptica: *una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol con la luna bajo los pies y una corona de doce estrellas bajo su cabeza... Apareció otra señal en el cielo, una gran serpiente roja, con siete cabezas y diez cuernos* (Apoc. 12. 1, 3.). La mujer, a quien defiende san Miguel, es figura de la Iglesia, como lo proclama la Patrística. Así, la iconografía mariana de este escudo implica una adaptación del pasaje bíblico a la realidad histórica giennense, perceptible en los símbolos del dragón y el castillo que la acompañan. El dragón a los pies de la Virgen, o la leyenda *Ipsa conteret caput tuum* (Ella te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar), es una alusión al llamado Protoevangelio (Gén 3. 15), que la exégesis católica interpreta como la intervención de María corredentora en la Historia de la salvación <sup>40</sup>. El símbolo del castillo o una plaza de armas como Jaén, se representa también en las composiciones sobre la Inmaculada; con su leyenda correspondiente: *Civitas Dei*, extraída del Salmo 83: *Gloriosa dicta sunt de te, Civitas Dei*, donde el salmista exalta la maternidad fecunda de Jerusalén como madre de pueblos y que la mariología aplica a la función maternal de María, figura de la Iglesia.

En cuanto al origen del título de la Virgen, debe pensarse en la imagen que enronizó san Fernando en la mezquita como símbolo de la nueva identidad cristiana de la ciudad. Imagen que Pinero identifica con la Virgen de La Antigua <sup>41</sup>, conservada en la Catedral y con iconografía similar al motivo heráldico aludido: sedente y con el Niño en el regazo. La diferencia estilística es consecuencia del momento de la elaboración del escudo. La forma de exponerla al culto, revestida de ropajes, haría olvidar su verdadera iconografía, como por otro lado ha sido habitual.

### Custodio de santuarios

A san Miguel se le asigna el rol de vigilante del acceso a los santuarios, impidiendo con su flameante espada la entrada del demonio <sup>42</sup>. Esta función explica que sea titular de la Puerta Claustal en el catedral de Baeza; que un relieve

<sup>40</sup> Elaborado este análisis, pude comprobar la existencia de un gran relieve en madera con el escudo de la Catedral en una estancia que da acceso a su Archivo Histórico. El lema de su filacteria el mismo (Fig. 9).

<sup>41</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 96.

<sup>42</sup> Reau. L. Ob. Cit. *Saint Michel*. Pág. 46.

con su triunfo sobre la turba de Lucifer proteja el primer acceso de la Puerta Principal de la catedral de Jaén, donde su capilla se emplaza en un flanco de su Portada Septentrional; función que la representa en Baeza una hornacina con la efigie de san Bartolomé ahrojando al demonio. Erigido El Sagrario, su representación en el exterior del templo transmite idéntico mensaje.

### Culto aéreo

El origen de la iglesia aérea, a imitación del Gárgano en la Apulia, o el Mont Saint Michel en la Normandía, es la capilla que elevara san Gregorio sobre la Mole Adrianea que el pueblo denomina *san Miguel entre las nubes*<sup>43</sup>. La Catedral y El Sagrario, atalayas sobre un extenso territorio, responden admirablemente a esta peculiaridad. Pero el culto aéreo es consecuencia de una visión cosmológica medieval que dividía el espacio en tres grandes zonas: en la superior mora Dios; la inferior es la terrena; y una especie de estratosfera donde los demonios *se ven obligados a permanecer confinados y erráticos en esa banda intermedia que existe entre el cielo y el suelo*<sup>44</sup>. De aquí que san Pablo defina a Satanás como *Príncipe del imperio del aire* (Ef. 2. 2.) y que estimule al cristiano a revestirse con las armas de Dios para luchar *contra los espíritus del mal que están en las alturas* (Ef. 6.12). La imagen de san Miguel, rematando la balaustrada se adhiere a esta visión de los antiguos, avalada por la autoridad del Apóstol de las Gentes.

### Representación antropomorfa

El Lectoral dispuso su emplazamiento e iconografía como sigue [10]: *Entre las dos columnas se colocará la estatua de San Miguel, en la viva acción de vencer al Dragón Soberbio por virtud y gracia del Cordero sin mancha*<sup>45</sup>. La apariencia humana de los espíritus puros se apoya en las angelofanías bíblicas. Daniel vió *un hombre vestido de lino, ceñidos los lomos de oro puro* (Dan 10,5). Y el ángel del sepulcro, era *un joven sentado en el lado derecho vesti-*

---

<sup>43</sup> MÅLE. É. *L'art religieux du XII siècle en France*. Chap. VII. Art. IV. Pág. 259.

<sup>44</sup> VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Traducción de Fray José Manuel Macías. Cap. CXLV. Pág. 525. Madrid, 1982. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*, todavía se expresa así al describir el aire: *Los físicos le dividen en tres regiones suprema, media e ínfima*. Pág. 34. Madrid, 1994. Y resulta un lugar común entre los escritores del Siglo de Oro.

<sup>45</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 109.

do con una túnica blanca (Mc 16. 5). El *Catecismo de los Párrocos*, elaborado como consecuencia de los decretos de Trento, interpreta su apariencia humana como una indicación, *para que los fieles entiendan qué próximos están con el género humano y preparados para ejecutar los designios divinos* <sup>46</sup>.

En el caso de san Miguel, se reviste de atuendo militar como jefe de la Celestial Milicia. Con un aspecto similar describe el *Segundo Libro de los Macabeos* al ángel que castiga a Heliodoro: revestido de *una armadura de oro* (2 M 3. 25). Nuestra visión actual del Arcángel con su clásica armadura procede de Italia que la adopta de Bizancio <sup>47</sup>. Pero, al aplicarle a su iconografía un pasaje de san Pablo adquiere una insospechada dimensión teológica. El Apostol, aludiendo al combate espiritual del cristiano, utiliza la imaginería de la milicia romana de su tiempo: *¡En piel, pues; ceñida vuestra cintura con la Verdad y revestidos de la justicia como coraza, calzados los pies con el Celo por el evangelio de la paz, abrazado siempre el escudo de la Fe, para que podáis apagar con él todos los encendidos dardos del Maligno. Tomad, también, el yelmo de la Salvación y la espada del espíritu, que es la palabra de Dios* (Ef 6. 14,17). San Miguel aparece así como un celestial caballero cristiano, nada extraño al simbolismo bizantino de su figura: erguido, con la banda de la Verdad, la coraza de la justicia, el calzado de la paz, el escudo de la Fe, el yelmo de la Salvación y la espada de la palabra de Dios. Así pertrechado anticipa los triunfos que canta su liturgia y describe su iconografía. Es así como la anticipación que hizo Mâle adquiere justificación teológica: *l'ange debout sur la bête semble être une image de l'âme victorieuse de l'instinct* <sup>48</sup>.

### Las batallas del Arcángel

Su primera victoria la obtuvo al expulsar de la Gloria a los ángeles rebeldes que permanecen desde entonces *aherrojados hasta el día del juicio en las capas inferiores del aire*. La segunda la obtendrá sobre el Anticristo, a quien dará muerte en el lugar *donde Cristo ascendió a los cielos*. Hay todavía un combate irresuelto y renovado cada vez que disputa al diablo su dominio sobre los hombres. Todo está escrito en el *Apocalipsis*: *Entonces se entabló una batalla en el cielo* (12.7); y cuya

<sup>46</sup> MOLANI Joannis. *De Historia SS. Imaginum et Picturarum. Libri IV. Cap. XL. Pág. 425. Lugduni, M.DC.XIX.*

<sup>47</sup> MÂLE .É. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Cap. II. Art. IV. Pág. 72. París, 1931.*

<sup>48</sup> MÂLE. E. *L'art religieux du XII siècle en France. Chap. IV. Art. IV. Pag. 259.*

exégesis es complementaria. Para san Gregorio se trata del triunfo de Miguel sobre el Anticristo pero también del combate cosmogónico y del que frecuentemente sostiene *con los enemigos que nos rodean* <sup>49</sup>. En su iconografía de EL Sagrario se alude a los tres combates.

*Mi-ka-el* es un grito de guerra: *Quis ut Deus?; ni aún los muchachos lo ignoran*, reconocía Interián cuando la imaginería religiosa provocaba la imaginación del pueblo <sup>50</sup>. El prisionero que permanece aherrojado a sus pies es el Demonio, según san Pedro, *destinado a las cadenas del infierno* (2 Pe 2, 4). El Arcángel pelea en el Nombre de Dios, por eso lleva grabado sobre el peto de su coraza el Tetragrámaton hebreo del Dios irrepresentable inscrito en un triángulo, símbolo de perfección. Y lo hace a ejemplo de los israelitas que lo enarbolaron durante la conquista de Canaán (Jue 7.20). La espada flameante que blande habitualmente, la ha sustituido aquí por una llama de fuego o tea incendiaria que arroja contra los ángeles malos. Es una alusión al combate final cuando, después de mil años y tras ser liberados temporalmente intentarán seducir a los hijos de Dios; pero entonces, *bajó fuego del cielo y los devoró. Y el Diablo seductor fue arrojado al lago de fuego y azufre, donde están la Bestia y el falso profeta y serán atormentados día y noche* (Apoc. 20. 9. 10). Para el contemplador cristiano estos triunfos anticipaban su victoria contra las fuerzas oscuras pues se le prometía que también los ángeles velarían por él (Salmos 30, 33, 91).

En el conjunto escultórico todo está concatenado. Tradicionalmente, la iconografía arcangélica se relaciona con los Dos Testigos o *los dos olivos y los dos candelabros que están en pie delante del Señor de la tierra* (Apoc 11. 1,3); en los que la exégesis católica ve una alusión a los Príncipes de los Apóstoles, constructores del nuevo templo de la iglesia y que aquí acompañan al Arcángel. Pero también se relaciona a los arcángeles con los Ancianos del Apocalipsis al ser éstos quienes proclaman el triunfo final de Cristo y su *reinado sobre el mundo* (Apoc 11.15). Una de estas esculturas representaba a uno de los Veinticuatro Ancianos.

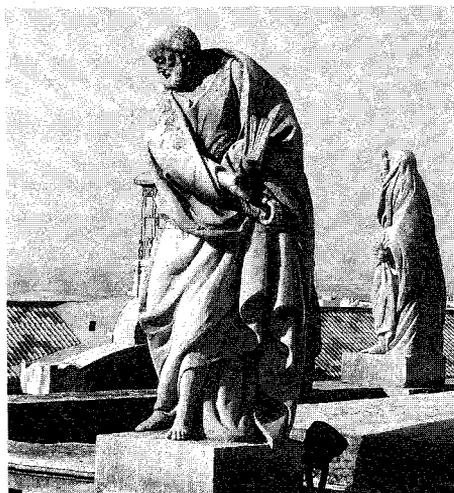
### Las Columnas de la Iglesia

Las efigies de Pedro y Pablo rematan compositivamente las columnas que enmarcan el acceso del templo. Esto supone una adecuación formal y

---

<sup>49</sup> VORÁGINE, Santiago de la. Ob. Cit. Cap. CXLV. Pág. 625.

<sup>50</sup> Interián de AYALA, Juan. *El pintor cristiano y erudito*. Tom. I. Cap. 6. Pág. 134. Madrid, 1883.



*Fig. 11. Fachada Occidental: san Pedro. Personificación del magisterio eclesiástico; por su contexto participa también de la Parusía.*



*Fig. 12. Fachada Occidental: san Pablo. Autor del himno cósmico que anticipa el triunfo definitivo de Cristo.*

simbólica a su función de Columnas de la Iglesia y personificaciones de su dimensión institucional y carismática.

La figura de Pedro [11] la diseñó El Lectoral minuciosamente: *Sobre el capitel de la columna diestra, la estatua de San Pedro señalando la catedral y poniendo un pie sobre una piedra y sobre ésta una columna sobre la que estarán un libro y las llaves*<sup>51</sup>. Con su acción de señalar la Catedral, se quiere aludir al magisterio apostólico que la fundamenta y su consideración de Nueva Jerusalén. Con su pie sobre la piedra indica el nombre que le impuso el mismo Cristo (Mt 16. 18) y la propia inmutabilidad de la Iglesia. La columna incide en el significado de su autoridad. La *potestas docendi* se visualiza en el libro, y la *potestas sanctificandi* en el símbolo de las llaves con las que liga y absuelve como clavífero de Cristo (Mat 16. 15, 19).

San Pablo [12]: *Sobre el capitel de la columna siniestra la estatua de San Pablo en la acción de predicar, con su libro y espada, como vaso escogido para llevar el Nombre de Jesús e instruir a las gentes en este soberano Misterio*<sup>52</sup>. Se ha desarrollado toda una casuística sobre la preeminencia entre estos apóstoles. Pero aquí se adopta el esquema tradicional como corresponde al carácter de una iglesia apostólica: a la derecha Pedro y en el lado opuesto el Apóstol de las Gentes (Gál 2. 7). Porta sus cartas, testimonio de su magisterio y el símbolo parlante que le es propio, la espada con la que fue decapitado como ciudadano romano pero que encierra también la fuerza de su mensaje: *hizo mi boca como espada afilada* (Is 49. 2). Él mismo había afirmado que la palabra de Dios es, *más cortante que espada de dos filos* (Heb 4. 12). El apunte iconográfico del Lectoral lo presenta como difusor del Nombre de Jesús porque los destinatarios de sus escritos son *cuantos en cualquier lugar invocan el nombre de Jesucristo* (1 Co 1. 2). Y que es autor del himno cósmico donde su Nombre se sitúa *sobre todo nombre* y ante el que se abaten las potencias todas (Fl 2. 9, 11).

## El Anciano del Apocalipsis

La Fachada de Poniente concluía con la representación de uno de los Veinticuatro Ancianos: *Sobre el capitel que sigue a la columna diestra (en que está San Pedro) se pondrá la estatua de uno de los venerables ancianos del Apocalipsis con una Cruz y Vexila, inclinada sobre su hombro y*

---

<sup>51</sup> PINERO JIMÉNEZ, Francisco. Ob. Cit. Pág. 109.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

*asida con su mano por la parte inferior y con la otra señalará con su índice a un león, que se grabará sobre un libro, del que estarán pendientes siete sellos, símbolo de los siete sacramentos*<sup>53</sup>. Ante la presencia de los Dos Candelabros, el autor del Apocalipsis se pregunta: *Esos que están vestidos con vestiduras blancas ¿quienes son y de dónde han venido?* Y el Anciano responde, según la exégesis católica aludiendo a la persecución de Nerón en la que fueron martirizados Pedro y Pablo: *son los que vienen de la gran tribulación; han lavado sus vestidos y los han blanqueado con la sangre del Cordero* (Ap. 7. 13, 14). Los Ancianos proclaman la llegada del reino mesiánico y el Día del Juicio con su recompensa *a los que temen su nombre* y la destrucción, *a los que destruyen la tierra* (Ap. 11. 17, 18). La cruz y el estandarte que muestra son los signos del triunfo final del Cordero. El libro, el de los Siete Sellos (Ap. 5. 1), que contiene los secretos decretos de Dios; y quien logre abrirlo será el vencedor sobre Satanás. Con la acción del Anciano señalando a un león que reposa sobre el libro, se alude al Mesías victorioso, *el León de la tribu de Judá* (Ap. 5.5.), que será quien abra los siete sellos, triunfando al final de la historia sobre las fuerzas del mal.

El tema de los Veinticuatro Ancianos es propio de las portadas románicas, donde el cielo estaba simbolizado por ellos y no por el coro de los santos, como acontecerá en el gótico. El Arcángel, Pedro y Pablo, y los Ancianos del Apocalipsis sobre la Portada Occidental de El Sagrario, prolongan una tradición fijada en el Occidente cristiano desde las ilustraciones de *Los Beatos* y tipificadas por el Románico en su portadas más significativas. Ahora, el vocabulario, y aún la gramática, es ya otro; pero el mensaje permanece inalterable en su esquema básico: visualizar los *Preliminares del Gran Día de Dios* (Apocalipsis capítulos 4 al 7) sobre la portada donde se escenifica durante el Medievo la Segunda Venida de Cristo.

## II. EL DISCURSO INTERIOR

### *El Panteón Parroquial*

San Miguel acoge bajo su égida la Capilla de El Sagrario; pero su rol culmina en el panteón o cripta, configurado como una capilla funeraria para la feligresía.

<sup>53</sup> Ibídem.

Se proyecta cuando en España se transita de las necrópolis urbanas a los camposantos. Mazas alude a ello al describir los cementerios parroquiales de Jaén, *separados del piso de las iglesias y en bóvedas o lugares subterráneos, por lo que si en alguna parte se pueden excusar los cementerios del campo es en esta ciudad principalmente*<sup>54</sup>. Ahora se perfila una nueva visión ante la muerte que se verá reflejada en la concepción arquitectónica de este espacio mortuorio donde, pese a cobijar centenares de esqueletos bajo su enlosado, o tabicados, *ni un solo destello, ni la más ligera visión macabra turba el ánimo al descender a aquella espléndida y grandiosa estancia*<sup>55</sup>. El Neoaticismo que inspiró tantas veces la estética neoclásica se hace aquí presente con su forma de encararse el hombre con la muerte. Este efecto estético lo acentuarán las reformas realizadas para alojar los centenares de personas fallecidas violentamente durante la guerra Civil.

La disposición de la Capilla delata ya su carácter funerario: los pies hacia el Oriente y la cabecera con el altar en el Poniente, lugar tradicional de la Parusía. El sacrificio de la misa se orienta a preparar el momento en que suene la trompeta del Juicio Final, cuando los aquí enterrados saldrán de sus tumbas al mandato del Arcángel victorioso del Anticristo<sup>56</sup>. De aquí la función relevante de su patronazgo sobre capillas cementeriales y cofradías con finalidad de sepultar a los muertos<sup>57</sup>.

### *El Arcángel Psicopompo*

Si la existencia del Panteón convierte al Sagrario en una capilla elevada; hay que recordar que el culto al Arcángel se origina en una caverna del Gárgano y más tarde, como una réplica, en el Mont Saint Michel de la Normandía. Esta función de intermediario entre este mundo y el otro ha sido vista como una asimilación con la figura de Mercurio, mensajero como él de la divinidad y quien dirigía con su caduceo a los muertos hacia el último reposo<sup>58</sup>. La liturgia católica desarrollará ampliamente esta función del Arcángel como conductor de almas. Sus invocaciones y preces resonaron bajo las bóvedas del Panteón como una renovada profesión de fe

---

<sup>54</sup> MARTÍNEZ MAZAS, José. Ob. Cit. Cap. IX. Pág. 224.

<sup>55</sup> CAZABÁN LAGUNA, A. *la cripta o panteón del Sagrario de Jaén. Don Lope de Sosa*. 1919. Pág. 189.

<sup>56</sup> VORÁGINE, Santiago de la. *Leyenda Dorada*. Lib. 2. Cap. I. Pág. 83. Madrid, 1982.

<sup>57</sup> REAU, L. *Iconographie de L'art Chrétien. Saint Michel*. Pág. 44.

<sup>58</sup> VIRGILIO. *Eneida*. Lib. 4. v, 242.

en la tutela del Arcángel psicompo sobre los cristianos aquí sepultados que él, el centinela aéreo, conduciría hacia el triunfo final de la luz sobre la tiniebla de la muerte: porque él es quien libra a las almas del infierno: *sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti el sémine ejus*<sup>59</sup>. Asiste al cristiano en su última lucha contra la fuerzas del mal: *Sancte Michael Archangele, defende nos in proelio: ut non pereamus in tremendo iudicio*<sup>60</sup>. Y abandera las falanges de Dios: *Tibi mille densa millium/ ducum corona militat;/ sed explicat victor crucem/ Michel salutis signifer*<sup>61</sup>.

Si el patronazgo del Arcángel enlaza con el sentido cristiano de la vida y la muerte, y la ascendencia vignolesca de la planta del templo<sup>62</sup> con el símbolo de la iglesia central y su conotación eucarística y martirial; el proyecto de los tres retablos existentes, con las vicisitudes que experimentan hasta su configuración definitiva, mas los relieves de su escultura monumental, sellan el discurso visual que elaboró el Cabildo catedral para su parroquia.

### *Iconografía de los retablos*

Martín Rodríguez, sobrino y sucesor de Ventura Rodríguez en la dirección de esta obra, propuso los siguientes misterios para los tres altares proyectados originalmente: *La Cena o Institución del Ssmo. Sacramento* para el altar mayor; *La Natividad de Nuestro señor Jesucristo* en el lado del Evangelio, y *La Agonía del mismo Señor* para el de la Epístola. Pero el Cabildo impuso *La Asunción de la Virgen* compuesta por Salvador Maella para el retablo mayor; *El martirio de San Pedro Pascual* de González Velázquez a la derecha, y *La Cricifixión de Jesucristo a la izquierda*, del mismo pintor<sup>63</sup>.

El cambio efectuado antepone al idea del martirio como manifestación suprema de amor. En san Pedro Pascual, obispo de Jaén martirizado en la Granada Nazarita, hay un cruento sacrificio, a imitación del sacrificio de la cruz del que participa la misa. La Asunción, titular

<sup>59</sup> Miss. Rom. *Officium Defunctorum. Offertorium.*

<sup>60</sup> Miss. Rom. *Apparitio Michaelis Archangelis. 8 maji.*

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> DE LA BANDA y VARGAS, A. *De la Ilustración a nuestros días. Historia del Arte en Andalucía.* Cap. I. Pág. 29. Sevilla, 1991.

<sup>63</sup> HIGUERAS MALDONADO, Juan. *Ob. Cit. Primera Parte. V. 46, 47.*

de la Catedral, supone *La Dormición*. Cuando el proyecto de Martín Rodríguez incidía en la Eucaristía como institución, subrayando de este modo el símbolo formal de su arquitectura como Sagrario, el Cabildo quiere resaltar la idea del poder redentor de la muerte de Cristo acontecida, según san Juan, a la misma hora en que se inmola el Cordero pascual (Jn 19. 14, 36). Se persigue una perspectiva escatológica, pues cada vez que se dice una misa, se *anuncia la muerte del Señor hasta que vuelva* (I Co 11. 26).



Fig. 13. Relieve del presbiterio: San Pedro, pastor universal de la iglesia. Representa la triple confesión de fe del Apóstol ante Cristo resucitado en el lago de Tiberíades.

### Los relieves

En el presbiterio, y sobre los accesos laterales, se sitúan dos relieves. Uno de ellos con el *Episodio de Emaús* cuando Cristo resucitado se aparece a dos de sus discípulos, reconociéndole éstos *en el partir el pan* (Lc. 24, 35); en el lenguaje cristiano el rito eucarístico. En la composición, el pan partido en las manos de Cristo transfigurado, atrae las miradas de los discípulos.

El relieve frontero [13] resulta de mayor complejidad. La figura central es Cristo; el personaje arrodillado a su derecha adopta la fisonomía de san Pedro; detrás de él, un joven imberbe representa a san Juan, autor de la alegoría del Buen Pastor y con quien se relaciona la escena; a la izquierda de Jesús, una oveja y un paisaje frondoso. La composición escenifica el origen de la función pastoral en la Iglesia, y se acude para ello a la aparición de Cristo a los apóstoles después de la Resurrección, a orillas del lago de Tiberíades, cuando Pedro recibe de Cristo la misión de pastorear a toda la iglesia después de su triple confesión de fe, y a la que Cristo le responde por tres veces: *apacienta mis ovejas* Jn. 21. 16. De aquí la actitud angustiada de Pedro, el escenario natural, la acción de Cristo señalando una oveja, y Juan el avangelista, testigo y narrador de las escena y que representa, a la vez, al resto del apostolado que la presencié. La elección del asunto viene determinada por el hecho de que El Sagrario se integra en la Catedral, la iglesia del que rige la comunidad diocesana, el obispo pastor Hch. 20, 28.

Ambos relieves fueron ideados para flanquear la composición pictórica del retablo mayor con el tema de la *Última Cena*; desplegando así un discurso eucarístico pastoral; como corresponde al carácter de una capilla



Fig. 14. Interior: cúpula con querubines. La representación angélica alude a su misteriosa participación en la acción litúrgica.

Sagrario. La figura de san Pedro Pascual es una insistencia sobre el tema del Buen Pastor que, por otro lado, pertenece a la iconografía catacumbal al servicio de la liturgia de difuntos; como hemos visto consubstancial con la función de este templo como Panteón.

La cúpula [14] aloja *ocho ángeles adoradores*<sup>64</sup>; su disposición recuerda a los querubines que diseñó David sobre el Arca del templo de Jerusalén para protegerla con sus alas (Ex 25. 18 sig). Aquí están como espíritus que tienen *poder para conocer y ver a Dios*<sup>65</sup>. Sobre los *mancebos*, a los que aludía el Deán, vale la observación que hace Molano, apoyado en la autoridad de san Juan Crisóstomo, san Gregorio Magno, y san Bernardo: *observandum est cur Ecclesia libenter in columnis altarium angelis statuatur, nempe ut significet tremendis illis misteriis angelicos spiritus coram de presentes assistere*<sup>66</sup>.

Por último, en la bóveda del coro, relieves con instrumentos musicales que deben relacionarse con la luz que penetra a través de la cúpula, donde un triángulo equilátero, reflejo de la unidad de la esencia divina y de la trinidad e igualdad de sus personas<sup>67</sup>, emite rayos de luz. Porque en el arte cristiano, la luz y la música han sido siempre imágenes del Paraíso<sup>68</sup>.

---

<sup>64</sup> MARTÍNEZ MAZAS. Ob. Cit. Cap. IX. Pág. 223.

<sup>65</sup> PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA. *La Jerarquía Celeste*. Cap. 7. Pág. 146.

<sup>66</sup> MOLANI, Joannis. Ob. Cit. Livri. IV. C. XL. Pág. 426.

<sup>67</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan. Ob. Cit. Lib. I. Cap. II. Pág. 103.

<sup>68</sup> MÂLE, É. *L'art religieux de la Fin du Moyen Age en France. Deuxième Partie*. Chap. IV. Art.V. pág. 477.

