

# LA ICONOGRAFÍA DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE ÁVILA

## The iconography of the tabernacle of the cathedral of Ávila

*MONT MUÑOZ, Ismael*  
*Universidad de Salamanca*

### RESUMEN

El sagrario del altar mayor de la catedral de Ávila constituye una de las obras cumbre del artista abulense Vasco de la Zarza. Fue iniciada entre 1518 y 1519 y concluida en 1522. La excepcionalidad de esta obra se debe a su valor artístico e iconográfico y a que constituye un destacado testimonio de su contexto histórico. Además, tiene un carácter singular por constituir un modelo de sagrario único en la España de su época, que nos remite directamente a piezas italianas de la misma tipología. La simbología y la iconografía del sagrario presentan unas cotas de erudición y conocimiento teológico extraordinarias. Pero el valor de su programa iconográfico no reside solo en esta cuestión, sino también en la habilidad para codificar en imágenes sus complicados contenidos religiosos y en la capacidad de Vasco de la Zarza para representarlos sobre alabastro de un modo sobresaliente. Debido a la importancia de este aspecto dedicaremos este trabajo a su estudio.

### ABSTRACT

The tabernacle on the main altar of the cathedral of Ávila constitutes one of the masterpieces of the Ávila artist Vasco de la Zarza. It was started between 1518 and 1519 and concluded in 1522. The exceptionality of this

artwork is due to its artistic and iconographic value and to the fact that it constitutes an outstanding testimony of its historical context. In addition, it has a singular character for constituting a unique tabernacle model in the Spain of its time, which refers us directly to Italian pieces of the same type. The symbology and iconography of the tabernacle present extraordinary levels of erudition and theological knowledge. But the value of his iconographic program doesn't lie only in this matter, but also in the ability to encode its complicated religious contents in images and in Vasco de la Zarza's ability to represent them in alabaster in an outstanding way. Due to the importance of this aspect, we will dedicate this work to its study.

## **PALABRAS CLAVE**

Sagrario, catedral, iconografía, Ávila.

## **KEYWORDS**

Tabernacle, cathedral, iconography, Ávila.

## **INTRODUCCIÓN**

En la transición del siglo XV al XVI el panorama artístico de Ávila se abrió hacia una nueva realidad: la llegada del Renacimiento, que poco a poco iría ganando terreno a la plástica gótica. Una de las obras paradigmáticas de ese cambio es el retablo mayor de la catedral, iniciado en 1499. Su ejecución se debe al trabajo de tres grandes pintores: Pedro Berruguete, Bartolomé de Santa Cruz y Juan de Borgoña (Caballero Escamilla, 2014: 630-632). La obra fue rematada con el montaje del marco hacia 1508-1510 por Vasco de la Zarza, que introdujo un amplio repertorio decorativo de sirenas, ninfas o sátiros que nos traslada directamente a la escultura italiana (Ruiz-Ayúcar y Zurdo, 2009: 274-277). Solo faltaba por completar el retablo con un elemento para el que se había reservado un espacio en el centro de su predela: el sagrario. Desde la conclusión del retablo pasaron algunos años hasta que en noviembre de 1518 se dio la orden de llamar a Vasco de la Zarza para que se hiciera cargo de la realización de esta pieza (Ruiz-Ayúcar y Zurdo, 2009: 260). Aunque no sabemos en qué momento exacto empezó a labrar esta obra, la documentación conservada nos permite situar esta fecha entre las últimas semanas de 1518 y el año 1519. Lo que sí sabemos con certeza es que en abril de 1522 estaba terminado (Ruiz-Ayúcar y Zurdo, 2009: 260).



**Fig. 1.** Vista general del retablo mayor. Autora: Isabel García Muñoz.



**Fig. 2. Vista general del sagrario. Autora: Isabel García Muñoz.**

La gran innovación de la obra que nos ocupa y que hasta ahora no ha recibido atención es la construcción de un sagrario en el banco o predela del retablo. Dicha práctica no se generalizaría hasta después del Concilio de Trento, en el que se dio un gran impulso al culto eucarístico:

En la sesión XIII estableció la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía en virtud de la transubstanciación, decretando en el canon cuarto la licitud del culto y de la veneración del Santísimo expuesto en el tabernáculo; la sesión XXII definió la misa no como mero recuerdo de la cena pascual sino como renovación permanente del sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz, estatuyendo en los cánones correspondientes su celebración frecuente como el punto culminante del culto cristiano [...] (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1991: 43).

En las diócesis católicas se celebraron sínodos para aplicar los preceptos del Concilio de Trento. Uno de los temas en los que se hizo más hincapié fue el culto a la Eucaristía. Un ejemplo fueron las constituciones de la diócesis de Sevilla de 1586. En ellas se determinó «que en todas las iglesias de nuestra archidiócesis se haga una custodia en medio de dicho altar mayor, a donde se pase el Santísimo Sacramento; y en los sagrarios donde hasta aquí se solían guardar se pongan los santos óleos» (Martín González, 1998: 28).

Por lo tanto, el sagrario abulense es una obra insólita en cuanto a que constituye una vanguardista aportación a la Historia del retablo español y a la liturgia hispana. Se trata pues, de una innovación que se adelanta, al menos, tres décadas a su tiempo<sup>1</sup>, tema que no ha sido estudiado previamente. Ahora bien, ¿a qué se debe esta novedad?

En primer lugar, debería resolverse la duda acerca de cuándo se pensó en construir un sagrario en la predela del retablo. Sin embargo, no se conserva la traza original y la documentación no deja constancia de la intención de crear un sagrario hasta 1518, cuando el retablo estaba ya concluido. Es posible que la idea estuviera presente desde el principio, en cuyo caso el grado de innovación sería aún mayor por adelantarse dos décadas. De ser así, nuestra obra se explicaría por la preocupación que existió en la diócesis por el culto eucarístico. De ello deja constancia el sínodo diocesano celebrado en 1481 bajo el episcopado de Alonso Fonseca (García y García, 1993: 68-69), así como el hecho de ser la primera catedral de España, no solo en tener documentada la actuación de ministriles, sino en hacerlo en la fiesta del Corpus. Esto último ocurrió en 1520, coincidiendo con el momento de la creación del sagrario (Sabe Andreu, 2012: 113).

Además, debemos tener en cuenta la más que probable influencia que pudo ejercer el retablo mayor de la catedral de Toledo, iniciado en 1498. La relación con el retablo de la Iglesia Madre de Ávila se debe a que también incorporó una «custodia». Se trata de una custodia procesional en forma de torre esculpida en relieve que ocupó la calle central del segundo cuerpo. Fue tallada por el maestro Peti Juan entre 1503 y 1504, para lo cual fue necesaria, casi con total certeza, la modificación de la traza original (Pérez Higuera, 1993-1994: 475).

La construcción del retablo toledano se inserta en el marco de una reforma del presbiterio promovida por el cardenal Cisneros –entonces arzobispo de Toledo– entre 1498 y 1500. Esta remodelación incluyó una capilla o camarín para el sacramento detrás del altar mayor, donde hoy se encuentra

---

<sup>1</sup> Según Teresa Pérez Higuera hay evidencias de que pudo existir en fechas anteriores un tabernáculo insertado en el retablo mayor de la iglesia de Frómista (Palencia): Pérez Higuera, Teresa (1993-1994). El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo. *Anales de historia del arte*, 4, p. 477.



**Fig. 3.** Retablo mayor de la catedral de Toledo. Autora: Isabel García Muñoz.

el transparente de Narciso Tomé (Pérez Higuera, 1993-1994: 471-472). En opinión de Pérez Higuera:

esta capilla no estaba prevista en el proyecto inicial de 1498, y su improvisada construcción motivó ciertas modificaciones durante la ejecución del retablo mayor para incorporar en su centro la «custodia» –como se cita en la documentación– que es en realidad un tabernáculo o torre eucarística ya que no sirve para «exponer» el Sacramento sino como «reserva» o lugar donde se guardan las especies consagradas (Pérez Higuera, 1993-1994: 472-473).

Debido a ello, esta autora considera que la gran novedad de esta obra, además de su temprana cronología, está en incorporar la torre eucarística como motivo central del retablo, constituyendo un claro precedente de los sagrarios que desde el siglo XVI se introdujeron en el banco de los retablos. El resultado es «un programa de exaltación eucarística absolutamente excepcional en aquella época» (Pérez Higuera, 1993-1994: 473-476). Tendría gran interés conocer el papel que tuvo el cardenal en la génesis de esta intervención, así como de los artistas extranjeros –procedentes de lugares de Europa donde eran conocidas soluciones artísticas similares– (Pérez Higuera, 1993-1994: 476).

Por lo tanto, las obras del presbiterio constituyen un valioso testimonio de la gran devoción e impulso de la Eucaristía que demostró Cisneros a diferentes niveles. Uno de los ámbitos fue la recuperación del rito mozárabe, que a fines del siglo XV se encontraba en plena decadencia. En esta línea, su aportación más destacada fue la fundación de una capilla en la catedral dedicada a la práctica del rito mozárabe, cuyas obras se iniciaron en 1502 (López-Gómez, 2017: 4-7). La antigua liturgia mozárabe destacaba por su «singular reverencia y exaltación a la eucaristía», sacramento que, tradicionalmente, ha recibido gran culto en la archidiócesis de Toledo.

Movido por la misma motivación, Cisneros hizo que esta tradición eucarística de la liturgia hispana saliera de los muros de la capilla mozárabe a toda la catedral no solo en lo litúrgico sino también en lo artístico como es, en arquitectura, la propia capilla del Corpus Christi o en escultura la mencionada custodia tallada en el centro del retablo mayor (López-Gómez, 2017: 9), así como la custodia procesional, encargada a Enrique de Arfe en 1515.

La devoción de Cisneros a la Eucaristía y su activo papel en la promoción de su culto se enmarca en el contexto de fervor eucarístico que se vivió en el periodo de los Reyes Católicos. Recordemos que durante la erección del retablo la diócesis abulense estaba regida por Alonso Carrillo, que también fue canónigo de Toledo. Y desde 1514 el obispo fue Francisco Ruiz –coincidiendo con la creación del sagrario–, discípulo y mano derecha del cardenal, por lo que no sería de extrañar que la labor de Cisneros hubiera sido tomada como

ejemplo por Carrillo y Ruiz en su propia diócesis mediante la renovación del retablo mayor y la creación del sagrario. A pesar de ello, se trata de retablos en los que la exaltación eucarística se materializa de formas diferentes.

Para ello, en ambas catedrales se emprendieron profundas reformas de sus presbiterios, transformándolos en espacios mucho más dignos para rendir culto a la Eucaristía. En el caso toledano, Cisneros promovió la ampliación del presbiterio mediante la eliminación de la capilla de la Santa Cruz y se crearon nichos para los panteones de los reyes (Pérez Higuera, 1993-1994: 475). En Ávila, el obispo Carrillo impulsó la reforma de los vanos, el encargo de nuevas vidrieras y el derrumbe de algunos arcos y bóvedas con el fin de agrandar el espacio, llenarlo de luz y eliminar los obstáculos para favorecer la visión del lugar donde se reserva el Santísimo desde un ángulo mayor (Caballero Escamilla, 2014: 630).

El encargado de materializar la parte final del retablo –el sagrario– fue, como ya hemos apuntado, Vasco de la Zarza. Este se encontraba en la última etapa de su vida y con este trabajo asumió un encargo que nada tenía que ver con otros que había hecho, tanto por su función como por sus características. En ella, igual que en muchas otras, hizo un alarde de creatividad. De hecho, uno de los aspectos del sagrario que más nos sorprende a primera vista es su particularidad estructural. Dada la novedad que suponía la creación del sagrario, Zarza tuvo que concebir una idea artística nueva. Para ello se basó en muchos sagrarios del Renacimiento italiano labrados en mármol, material que substituyó por el alabastro (Mont Muñoz, 2019: 61-74). Con ello se reafirma la hipótesis del necesario viaje de nuestro maestro a Italia.

El resultado es un retablo dentro de otro retablo más grande, constituyendo un ejemplo de microarquitectura de gran interés. Su estructura –apoyada sobre una predela– se organiza en dos cuerpos divididos en tres calles principales y dos más estrechas. Las medidas son 1,75 m de ancho por 2,20 m de alto, a cuya altura hay que añadir los 25 cm del grupo escultórico de la *Piedad* que remata el conjunto.

## 1. LA HERÁLDICA

Uno de los aspectos fundamentales de esta obra son sus escudos, que proclaman el protagonismo de los promotores del sagrario: el cabildo y el obispo Ruiz. En el basamento aparecen dos escudos de la catedral de Ávila con el Cordero pascual pasante (*Christus Rex*) con corona real, que indica la protección regia de la Iglesia Madre de Ávila. De este mismo escudo encontramos otros ejemplos medievales en el templo. El escudo central del sagrario –ubicado en el remate– es una versión diferente de este mismo blasón, con cordero echado y corona real abierta. A su izquierda encontramos otra

representación de este blasón, que ha incorporado los muebles reales de la Corona de Castilla (timbrado con corona real abierta, en relación a estos). Las primeras representaciones de este escudo empezaron a aparecer en la catedral abulense en la década de 1510, constituyendo el que nos ocupa una de las primeras. Pensamos que podría responder a una nueva etapa en las relaciones institucionales entre la Iglesia abulense y la monarquía, debido a la llegada del emperador. Una nota curiosa es que está incorrectamente diseñado debido a que se han cambiado de posición el castillo y el león. Este último además, mira hacia la izquierda, cuando tendría que estar orientado en sentido contrario. A la derecha del escudo central encontramos el blasón del obispo Ruiz.

## 2. LA ICONOGRAFÍA

El estudio iconográfico-simbólico del «retablo eucarístico» abulense debe partir de tres premisas fundamentales. La primera y más importante es la ausencia de documentación de la época que nos permita conocer las circunstancias de su creación y la relación mantenida entre el artista y el cabildo, como comitente. La segunda es que, a pesar del carácter autónomo del sagrario, debe explicarse tomando como punto de partida el retablo mayor de la catedral, al que se encuentra asociado estructural e iconográficamente. La tercera es la estrecha relación del modelo y la estructura con la iconografía y la simbología. La estructura viene exigida —entre otros motivos— por la necesidad de desarrollar un complejo programa iconográfico, que requiere de la creación de un retablo. Por lo tanto, funciona como retablo no solo por su configuración arquitectónica, sino también porque su estructura acoge un programa iconográfico completo.

## 3. LA IDENTIFICACIÓN DE LAS ESCENAS Y SU UBICACIÓN EN LA ESTRUCTURA DEL SAGRARIO

– *La predela o basamento* se articula en dos cuerpos divididos en tres calles, salvo la central. En las dos partes laterales encontramos prácticamente la misma iconografía, que se organiza de manera idéntica: el cuerpo inferior se decora con calaveras, delfines, jarrones, aves y motivos vegetales (roleos y hojas), muy característicos de Zarza y su escuela. En los cuerpos superiores se representa el escudo catedralicio que se usó hasta la década de 1510, sostenido por ángeles desnudos, que actualizan los ángeles tenantes con blasones que aparecían con tanta asiduidad en el tardogótico hispano.

En la calle central de este basamento aparece un grupo escultórico formado por un cáliz venerado por dos ángeles arrodillados, situados frente a frente, uno a cada lado del vaso sagrado. Existe una nota curiosa en este

cáliz que merece la pena resaltar por el simbolismo que encierra. Se trata de la forma que adopta en su parte superior para unirse a la escena que está situada sobre él.

– *El cuerpo* del sagrario se divide en dos cuerpos articulados en cinco calles, siendo la central más ancha que las laterales. De este modo, se crean diez «marcos» para la representación de escenas de la Pasión, salvo los tres espacios centrales del cuerpo superior. El del medio se dedica a puerta del sagrario y los dos laterales, presentan cada uno un ángel adorante.

El ciclo de la Pasión sigue un orden narrativo, que va de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. De este modo, el relato se iniciaría en el cuerpo inferior de la siguiente manera: Unción en Betania; viaje de dos apóstoles de Betania a Jerusalén, donde debían encontrar el cenáculo de la Santa Cena; Última Cena (es la única escena que rompe la secuencia, cuestión que explicaremos más tarde); Judas recibe la bolsa de monedas por la traición de Jesús; y Lavatorio. La narración continúa en el cuerpo superior siguiendo este orden: Oración en el Huerto (en este mismo marco espacial se representa en la parte superior otra escena: Judas dirigiéndose hacia el Huerto de los olivos acompañado por la turba que prendió a Jesús); ángel en adoración; puerta del sagrario; otro ángel en adoración; y Prendimiento (se representa el beso de Judas junto a Pedro cortando la oreja a Malco).

– *En el remate* la calle central se corona con una crestería calada. El flamerero situado en el extremo izquierdo tiene grabada una cruz de pequeño tamaño, cuyo significado es difícil de interpretar. Entre los dos flamereros de cada lado, aparecen bajo veneras, los bustos de los santos Pedro y Pablo. Ambos aparecerían aquí como representantes de la Iglesia. Su representación es habitual en portadas de iglesias o retablos, como en el retablo mayor de la catedral de Ávila, donde encontramos uno a cada lado del sagrario. No olvidemos la larga tradición iconográfica que une a estos dos santos en el tema de la «Traditio legis», en la que Cristo hace entrega de la ley a san Pedro y san Pablo, convirtiéndoles en la cabeza de la Iglesia.

En el frente de esta crestería aparece el escudo de Cristo resucitado representado como Cordero con la cruz de la victoria, siendo este el más grande de todos los blasones que se van a esculpir en el sagrario. Sobre esta crestería aparece un anillo jalonado por cabezas de ángeles que sirven de base al grupo de la Piedad.

Las dos calles de los extremos laterales del sagrario aparecen rematadas con grifos. Entre los del lado izquierdo se sitúa el nuevo escudo de la catedral, impuesto en 1517; y sobre los del lado derecho, el escudo del obispo Francisco Ruiz. En ambos casos, sobre los grifos se representan pelícanos.

## **4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y LA SIMBOLOGÍA**

La riqueza iconográfico-simbólica del sagrario es sinónimo de enorme complejidad, que es mayor aún debido a las relaciones de significado que se tejen entre unas partes y otras. Como resultado, se crean dos ejes principales de lectura que articulan las principales ideas teológicas recogidas en este retablo eucarístico. Estos son: el ciclo de la Pasión y el eje que atraviesa el centro del sagrario desde abajo hasta arriba uniendo el cáliz y los ángeles adorantes, la Santa Cena, la puerta del sagrario, el escudo del cordero con la cruz de la victoria y el grupo de la Piedad.

Esta complicada organización plantea un problema a la hora de ordenar el análisis completo del conjunto. Por ello, vamos a iniciar la explicación de la iconografía siguiendo el eje que recorre el sagrario de abajo hasta arriba, ya que frente al otro gran eje –que es el ciclo de la Pasión– no aparece interrumpido en su desarrollo, y recoge los planteamientos teológicos y los elementos iconográficos y simbólicos más destacados del sagrario. Posteriormente, analizaremos las escenas de la Pasión. Por último, abordaremos la interpretación de una serie de motivos o temas iconográficos que no se integran directamente en ninguno de los ejes, pero que resultan imprescindibles para realizar una interpretación completa del sagrario.

### **4.1. Los ángeles adorando el cáliz**

Habiendo aclarado todas estas cuestiones, vamos a iniciar un análisis detallado del programa iconográfico y simbólico con uno de los temas más ricos, interesantes y apasionantes de todo el conjunto: el cáliz adorado por los ángeles. Lo primero que nos viene a la mente al ver esta imagen es la tabla central del Político de San Bavón de Gante en la que se representa la Adoración del Cordero Místico. En esta pintura, un grupo de ángeles se sitúa alrededor del altar sobre el que el cordero vierte su sangre dentro del cáliz. La iconografía guarda muchos paralelismos con nuestro tema, aunque la principal diferencia es la ausencia de este animal simbólico en el sagrario de Ávila. No obstante, no sería necesaria la presencia de esta figura, pues el cáliz reafirma el carácter sacrificial a través de su contenido: la sangre. Por otro lado, el Cordero victorioso aparece representado en este mismo «eje narrativo» del sagrario, en el escudo de la parte superior. Todo ello nos puede hacer pensar que en el caso abulense estamos ante el mismo mensaje teológico y que, por lo tanto, la fuente directa del tema del cáliz adorado por los ángeles es el Apocalipsis, como sucede en el caso del Político de San Bavón.



**Fig. 4.** Pareja de ángeles adorando el cáliz. Autora: Isabel García Muñoz.

Sin embargo, vamos a comprobar que esto no es así, ya que nuestro grupo de los ángeles adorando el cáliz depende de un paso del libro del Éxodo (25, 10-22) referente al Arca de la Alianza del desierto, y no al Apocalipsis. En el sagrario abulense todo evoca el arca de la alianza, lugar de la presencia de la gloria de Dios en el Antiguo Testamento, que prefigura o anuncia el altar eucarístico como nuevo y definitivo lugar de la presencia de Dios hecho carne en Jesucristo. El pasaje del Éxodo que nos interesa es el siguiente:

Harás también un arca de madera de acacia, cuya longitud será de dos codos y medio, su anchura de codo y medio, y su altura de codo y medio [...]. Y harás un propiciatorio de oro fino, cuya longitud será de dos codos y medio, y su anchura de codo y medio. Harás también dos querubines de oro; labrados a martillo los harás en los dos extremos del propiciatorio. Harás, pues, un querubín en un extremo, y un querubín en el otro extremo; de una pieza con el propiciatorio harás los querubines en sus dos extremos. Y los querubines extenderán por encima las alas, cubriendo con sus alas el propiciatorio; sus rostros el uno enfrente del otro, mirando al propiciatorio los rostros de los querubines. Y pondrás el propiciatorio encima del arca, y en el arca pondrás el testimonio que yo te daré. Y de allí me declararé a ti, y hablaré contigo de sobre el propiciatorio, de entre los dos querubines que están sobre el arca del testimonio, todo lo que yo te mandare para los hijos de Israel.

Los ángeles del retablo eucarístico de la catedral de Ávila adoran el lugar de la nueva presencia de Dios, el nuevo Arca de la Alianza, para indicarnos

que todo está allí, ahora en la renovada forma de presencia divina. Así, nuestro sagrario se integra dentro de una larga tradición iconográfica en la que las figuras angélicas aparecen adorando la custodia eucarística sobre el altar. Este tema ya ha sido tratado en trabajos como el del profesor Casas Hernández, quien afirma:

La concepción de esa tumba de Cristo como arca de la alianza –en su versión neotestamentaria– condujo a la incorporación de seres angélicos y querubines como elementos portadores de significado más allá del mero adorno, tal como recuerda J. Rivas trayendo a colación la arqueta que hizo Herrera Barnuevo para la capilla del Palacio Real y la de la catedral de Orihuela. (Casas Hernández, 2011: 253-254).

De manera más específica trató este tema Cots Morató, quien apunta que «los ángeles adoradores en el arte eucarístico tienen su origen en los querubines del Arca de la Alianza del pueblo de Israel» (Trens y Ribas, 1952: 64 y 70). Este autor afirma que «la primera representación en la religión judeo-cristiana de los ángeles adoradores está en el Arca de la Alianza» y que en la Baja Edad Media y en el Renacimiento encontramos algunos recipientes eucarísticos en los que aparecen estos ángeles adorantes. Un ejemplo temprano es la custodia-copón de Traiguera, de Juan de Olzina, realizada en 1415. Sin embargo, Cots Morató considera que el tema iconográfico de los ángeles arrodillados sería una creación italiana influenciada por las representaciones de la Antigüedad. Un eco temprano de esta iconografía en España la encontramos en el Copón de Vila-real (Castellón) –de hacia 1530–. Así, esta obra fue creada una década más tarde que nuestro sagrario, por lo que este constituiría un ejemplo muy temprano en España de la presencia de estos ángeles arrodillados adorando la Eucaristía (Cots Morató, 2011: 233-234). ¿Cómo podemos explicar entonces esta representación tan temprana en Ávila?

Ya hemos apuntado anteriormente que el modelo del sagrario de la catedral de Ávila remite a numerosos sagrarios italianos de los siglos XV y XVI. Pero además, observamos que no solo el modelo estructural coincide con estas obras italianas, sino que la mayoría de ellas también presentan el tema de los ángeles adoradores de la Eucaristía. En algunos además se sitúan a ambos lados de un cáliz, como en el caso abulense. Un ejemplo es el sagrario de la iglesia de Santa Maria en Capranica (provincia de Viterbo), de fines del siglo XV. En este caso, los ángeles aparecen en actitud de adoración, pero no arrodillados. Una representación bastante parecida es la del *tabernacolo* de la Cappella del Miracolo, en la iglesia de S. Ambrogio de Florencia, realizado por el escultor Mino da Fiesole en el siglo XV. En esta obra los querubines aparecen sosteniendo el cáliz, sobre el que se encuentra el Niño Jesús. Todo ello, hace lógico pensar en que del mismo modo que se importó desde Italia el modelo de sagrario abulense, también se trajo con él la idea de representar los ángeles adorando la Eucaristía sobre este tipo de pieza.

Sin embargo, esta representación era ya conocida en la catedral de Ávila. Así, ya aparece en el misal encargado por el obispo Alonso Carrillo para su sede episcopal en 1510 –hoy en la Biblioteca Nacional–. En una de las ilustraciones de esta obra aparecen dos figuras angelicales genuflexas frente a Cristo crucificado. Suponemos que este era el misal que se utilizaba en la liturgia del templo catedralicio en el momento de la creación de nuestro «retablo eucarístico». De este modo, la imagen artística de los ángeles en adoración era conocida en la Iglesia Madre abulense cuando se esculpió el sagrario, además de estar asociada a la celebración eucarística.



**Fig. 5.** Miniatura de los ángeles adorando a Cristo crucificado en el misal de la catedral de Ávila de 1510.

Asimismo, merece la pena recordar el altar mayor de la catedral de Siena, realizado según el diseño de Baldassare Peruzzi. Sobre él se levanta un sagrario exento de fines del siglo XV en forma de cáliz al que adoran varios ángeles. Aunque se trata de un tipo de pieza muy diferente a la nuestra, el trasfondo teológico muestra una coincidencia con la obra que nos ocupa. Ello se debe a que se configura a modo de «cáliz de la Pasión», como símbolo concentrado de la Eucaristía. Con este ejemplo, localizaríamos otro referente italiano muy cercano en el tiempo al tema de los ángeles adorando la Eucaristía del templo abulense.

La presencia de los ángeles adoradores en la Eucaristía se apoya sobre una larga tradición en la Historia de la Iglesia que mantiene esta creencia. Como consecuencia, dio lugar al desarrollo de una gran cantidad de textos de diferentes épocas que se refieren a esta cuestión. A continuación, recogeremos algunos de estos escritos, que nos ayudarán a comprender mejor el tema iconográfico que estamos tratando.

Una de las mejores creaciones de la literatura espiritual española del tiempo de los Reyes Católicos es «Memoria de nuestra redención». De este tratado nos resultan de gran interés fragmentos como el que recoge una cita de

san Pablo a los filipenses: «Al nombre de Jesucristo no solamente todas las generaciones avían de servir, mas que en oyéndole nombrar todos avían de hincar las rodillas: los ángeles en el cielo, los ombres en la tierra, los spíritus malaventurados en el infierno» (Folgado García, 2016: 40).

En otra parte de esta obra, su autor anónimo escribe: «se a de saber que el altar, donde se administra el santo sacramento, es el lugar de los ángeles que continuamente lo están adorando después de consagrado, ansí como lo están en el cielo [...]» (Folgado García, 2016: 49). Con estas palabras, este fragmento nos da una pista del imaginario simbólico que debía existir en el siglo XV en torno a la celebración eucarística, en la cual se creía que los ángeles estaban adorando el altar tras la consagración.

Un estudio de referencia en la cuestión que nos ocupa es el de Pons Pons (2010: 97). En este libro se dedica un capítulo a tratar «Los ángeles y la Eucaristía», que se inicia de la siguiente manera:

Los Santos Padres, apoyándose en los textos bíblicos y especialmente en el Apocalipsis, expresan su firme convicción acerca de la presencia y de la labor asistencial de los ángeles en la Iglesia. Orígenes llega a decir que «hay dos obispos en la Iglesia: uno visible y otro invisible, que participan en el mismo cometido» (Homilías sobre el Evangelio de San Lucas, 13). San Hipólito considera a los ángeles como expertos navegantes que prestan servicio a la nave de la Iglesia, que navega en medio del mar tempestuoso (Del Anticristo, 40).

En los escritos patrísticos también se pone de relieve la participación angélica en el desarrollo de las celebraciones litúrgicas, y especialmente en la Eucarística. Esta misma convicción queda muy expresada tanto en las oraciones que se recitan como en el desarrollo de las ceremonias sagradas. Los monjes y personas de vida consagrada manifiestan a veces singulares experiencias espirituales acerca de la presencia angélica en los lugares sagrados, y especialmente junto al altar donde se celebra la Eucaristía (Pons Pons, 2010: 97).

Por otra parte, san Juan Crisóstomo, que ha sido llamado «doctor de la Eucaristía», es entre los Santos Padres el que más ha insistido en la acción y en la reverencia de los ángeles ante el sacramento del altar. Así, por ejemplo, nos explica en sus homilías sobre el Evangelio de san Juan que la sangre de Cristo, que Él nos da a beber en la Eucaristía, nos fortalece, nos acerca a los ángeles y nos aleja de los demonios. En las homilías sobre la 1.<sup>a</sup> carta a los corintios, este autor se dirige a los fieles diciéndoles que durante la celebración eucarística deben considerar la presencia de los ángeles (Pons Pons, 2010: 100).

En el *Diálogo sobre el sacerdocio* Juan Crisóstomo relata la visión de los ángeles presentes en la celebración eucarística, que tuvo una persona digna de crédito, así como un mensaje acerca de los ángeles recibido directamente por quien se lo comunicó a nuestro autor:

En este momento (el de la consagración) los ángeles están asistiendo al sacerdote, y todo el estrado y el presbiterio se llenan de potencias celestes en honor del que está allí. Lo que se celebra en ese momento es suficiente para convencerse. Oí a uno contar que un anciano, hombre admirable y acostumbrado a tener revelaciones, le dijo que había sido considerado digno de una visión de este tipo y que de pronto había visto, en aquel momento y en la medida en que le era posible, una muchedumbre de ángeles, vestidos de túnicas brillantes, que rodeaban el altar y que se inclinaban de la misma manera que los soldados comparecen en presencia del rey. Y yo lo creo. Otro me contó –de manera que no lo había aprendido de otro sino que había tenido el honor de verlo y oírlo por sí mismo– que los que van a partir de aquí abajo, si han participado de los misterios con conciencia pura, cuando van a expirar, los ángeles los escoltan a causa de lo que han recibido y los conducen desde aquí abajo (Pons Pons, 2010: 100).

Hemos mostrado este texto de san Juan Crisóstomo por ser un referente en la doctrina eucarística. Sin embargo, podríamos recoger muchísimos otros escritos de destacados teólogos de diferentes épocas que confirmarían que en la tradición cristiana ha estado siempre muy arraigada la convicción de que a los ángeles les está encomendada la misión de guardar y proteger los lugares santos y especialmente los altares en donde se celebra la Eucaristía (Pons Pons, 2010: 101). Todo ello explica que en el arte cristiano se consolidara a lo largo de los siglos el tema de los ángeles adorando el Cuerpo de Cristo, tradición iconográfica en la que se integra nuestro sagrario.

Por otra parte, debemos analizar con detenimiento el cáliz, que es portador de una gran carga simbólica. La representación de este vaso sagrado, que se abre hacia la escena de la Última Cena, manifiesta un concepto teológico expresado de un modo extraordinario sobre el alabastro. La idea que se trata de reflejar es como el cáliz contiene (de forma abierta) todo el misterio de la Pasión de Cristo, que es el contenido o lo que actualiza la Eucaristía. De este modo, se produce la metamorfosis de la copa del cáliz para que esta desaparezca y deje contemplar lo que se hace presente o se recuerda en la Eucaristía: la Pasión, representada en el ciclo del sagrario. Efectivamente es el cáliz eucarístico, pero extendido en su verdadero contenido memorial, de ahí las siete escenas de la Pasión: unción en Betania, viaje de los apóstoles hacia Jerusalén en busca del Cenáculo, Última Cena, traición de Judas, lavatorio, oración en el Huerto y prendimiento. Por lo tanto, el sagrario constituye una síntesis del misterio o sacramento de la Pasión y resurrección de Jesús. En numerosos pasajes del Nuevo Testamento, Cristo o los apóstoles hablan del cáliz de la Pasión (Mt 20, 22-23; Mt 26, 27, 39 y 42; Mc 14, 36; Lc 22, 20 y 41-42; Jn 18, 11; 1 Cor 10, 16-21; 1 Cor 11, 26-28), lo cual nos remite al cáliz abierto y al retablo que despliega su contenido memorial. Por este motivo, resulta fundamental destacar la idea de que la Eucaristía ha representado, desde los orígenes del cristianismo, la *Memoria Passionis* y la *Memoria Paschae*. Dos décadas antes nos lo recordaba Hernando de Talavera en uno de los principales tratados eucarísticos de su época en España:

La missa devotamente oída es de las mayores y más aceptadas ofrendas y presentes que a nuestro Señor se puede ofrecer. Ca en ella principalmente son representados los misterios y actos muy dignos de ombre verdadero, fizo fasta su sanctíssima Ascensión. En especial, los sagrados misterios de su preciosíssima pasión, según que adelante, su gracia mediante, parescerá (Folgado García, 2015: 69).

Todo ello es lo que se quiere expresar en el sagrario abulense y es así como el cáliz adorado por los ángeles se conecta con el ciclo de la Pasión. Esa idea de la Eucaristía como «memoria» es fundamental en la pieza que nos ocupa, pues, como veremos, se está representando aquí el recorrido completo de Jesús: la Pasión, Muerte y Resurrección. Por ello, el sagrario funciona como un libro abierto, en el que se recoge desde el principio hasta el fin del proceso. Así, los ángeles adoran un cáliz, el cáliz eucarístico de la Pasión de Cristo, pero ahora transfigurado y desvelado para que deje ver su contenido místico.

Esta tesis es expresada de forma muy elocuente por Cots Morató (2011: 230):

La Nueva (Ley) no hace más que cambiar la placa de oro por la representación de la crucifixión primero y por la custodia después, custodia cuyo viril ha de ser también de oro o dorado, donde se expone el Santísimo Sacramento, la presencia de Dios en la tierra después de la Ascensión de Cristo. Esta presencia divina es adorada y reverenciada por seres celestiales que, como se ha dicho, dan gloria y veneración a Dios. Recordemos que la Eucaristía es la crucifixión, símbolo de la Redención. Es el memorial de la muerte y Pasión de Cristo que cada día se renueva en el altar.

Para concluir el comentario de este grupo escultórico formado por el cáliz adorado por los ángeles, destacaremos que el libro del Éxodo tiene una gran importancia en la Teología eucarística cristiana (fiesta de Pascua, banquete pascual, maná del desierto, Arca de la Alianza...). Sin embargo, el Antiguo Testamento no es la única fuente en la que se apoya nuestro programa iconográfico. Como hemos señalado, el cáliz, ya en el Nuevo Testamento, simboliza y sintetiza todo el sacramento eucarístico y la entrega de Jesús. Esto nos recuerda que Vasco de la Zarza, bien informado de uno o varios teólogos, ha ejecutado la teología eucarística que se halla contenida en la misa y oficio divino de la fiesta del Corpus Christi, atribuido a Santo Tomás de Aquino. Podemos destacar, por ejemplo, la oración colecta. De ella debemos destacar la parte en la que expresa lo siguiente: «Oh Dios, que en este sacramento admirable nos dejaste el memorial de tu Pasión». Recordemos toda la exposición que se hace en nuestro sagrario sobre los conceptos de la *Memoria Passionis* y la Eucaristía como sacrificio. También son de gran valor para nuestro análisis las siguientes palabras recogidas en el oficio del Corpus: «*Corpus et sanguinem Christi dicimus illud quod ex fructibus terrae acceptum et prece mystica consecratum recte sumimus ad salutem spiritualem, in memoriam dominicae passionis*».

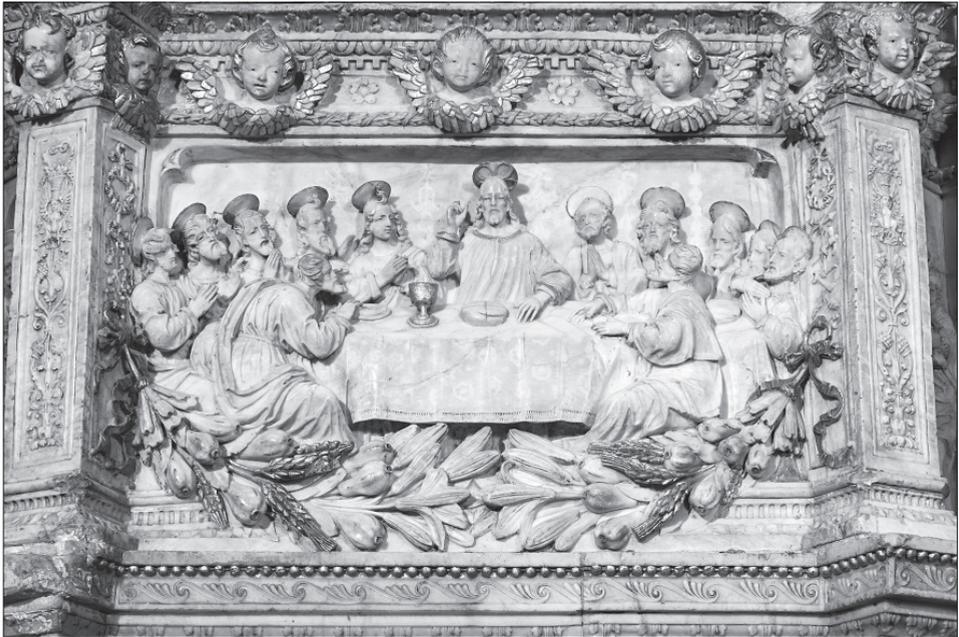
Por todo ello, es necesario insistir en que la teología que hay detrás del programa iconográfico-simbólico de la obra que nos ocupa es la liturgia del Corpus Christi, muy fundada precisamente en el Antiguo Testamento. No olvidemos el himno *Pange lingua* que se canta en la fiesta del Corpus Christi. Sus versos «Tantum ergo sacramentum veneremur cernui, et antiquum documentum novo cedat ritui [...]» estarán presentes de forma muy importante en la proyección del programa iconográfico que nos ocupa.

Asimismo, en la interpretación de esta obra debemos tener en cuenta la vasta labor escrituraria de los antiguos padres de la Iglesia sobre la cuestión eucarística y la presencia de Cristo. Ya hemos hablado anteriormente de la figura de san Juan Crisóstomo. De modo particular, habría que destacar también el famoso Pseudo Dionisio y algunas plegarias eucarísticas antiguas, como la de san Basilio, en las que está presente el ministerio angélico en la Eucaristía.

En cualquier caso, todos los planteamientos teológicos que hemos tratado de exponer, ponen de manifiesto una filiación mucho más cercana a la Teología occidental (representada por santo Tomás) que a la oriental.

## 4.2. La Última Cena

El cáliz adorado por los ángeles conecta simbólicamente con la cena de Jesús y sus apóstoles a través de la *Memoria Passionis*. Así, se materializa la idea de la Eucaristía como actualización de la Última Cena. Además de este, existen también otros mensajes fundamentales que se tratan de proyectar a través de la representación del banquete. Uno de ellos es el protagonismo de la transubstanciación, que se destaca a través del texto de la consagración que aparece escrito en la cartela que se sitúa justo bajo la escena que nos ocupa. La relevancia de estas palabras reside en que mediante ellas se realiza la transformación de la substancia del pan y el vino en la substancia del cuerpo y la sangre de Cristo (Casas Hernández, 2011: 271). La doctrina sobre este tema fue reafirmada años más tarde por el Concilio de Trento, como nos recuerda Juan Pablo II en su carta encíclica *Ecclesia de Eucharistia*. De este modo, la importancia que tiene la transubstanciación para la teología eucarística nos hace comprender que se destaque en nuestro sagrario. Es fundamental que nos fijemos en que el momento de la Última Cena representado es exactamente aquel en el que Cristo está pronunciando estas mismas palabras (Casas Hernández, 2011: 102). Cristo alza la mano y extiende sus dedos índice y corazón –actualmente fracturados– en actitud de bendición. Con ello se consigue crear una perfecta conexión entre imagen y texto. Precisamente en relación al texto, resulta significativo que las palabras de la consagración están escritas con la misma grafía que las imprentas estampaban los libros



**Fig. 6.** Escena de la Última Cena. Autora: Isabel García Muñoz.

de aquel momento. De este modo, es como si el sacerdote estuviera leyendo durante toda la celebración estas palabras del propio misal.

Por otra parte, la Última Cena es utilizada para transmitir otro mensaje fundamental: la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Este tema había sido objeto de un profundo y dilatado debate entre los teólogos a lo largo de los siglos. No olvidemos que desde el siglo XV creció notablemente la devoción a la humanidad de Cristo, que trajo aparejada una mayor conciencia de su presencia real en la Eucaristía (Folgado García, 2016: 11). La representación de Cristo en la Última Cena del sagrario abulense reafirma la creencia en la presencia de Cristo en la Eucaristía. Ya ha sido señalada por Mariano Casas la relación de la Última Cena de este sagrario con la Eucaristía. Además, en su magnífico estudio sobre arte eucarístico se tratan algunas cuestiones de gran interés sobre la obra que nos ocupa (Casas Hernández, 2011: 101-104).

De este modo, la representación de la Última Cena tiene una importancia capital en nuestro sagrario, pues a través de ella se resaltan algunos de los dogmas eucarísticos fundamentales de la Iglesia Católica: la transubstanciación, la Eucaristía como *Memoria Passionis* y la presencia real. Esto nos permite comprender que esta escena ocupe, junto a la puerta del sagrario,

el centro del retablo eucarístico, pues concentran los postulados teológicos fundamentales en torno a la Eucaristía. Pero este tema no solo aparece en esta posición central, sino que también constituye la más grande de todas las escenas esculpidas en alabastro y está resaltada debido a que la calle central se adelanta sobre las demás. Por lo tanto, esta representación consigue sintetizar en sí misma el concepto de Eucaristía defendido en aquel momento. Así, la trascendencia que se da a la Cena de Jesús en el sagrario potencia la idea de la centralidad de la Eucaristía en la vida cristiana, al mismo tiempo que su preeminencia sobre el resto de los sacramentos. De este modo, comprobamos que el diseño arquitectónico se proyecta en función de la necesidad de destacar una serie de planteamientos, lo que refuerza aún más el valor del sagrario como *arquitectura elocuente*, parafraseando al profesor Felipe Pereda<sup>2</sup>.

Teniendo en cuenta el carácter central de esta escena, debemos recordar la audiencia a la que iba dirigido el programa iconográfico del sagrario: el sacerdote celebrante. A la altura de su vista se situaba esta representación, con lo que se está buscando una conexión directa entre quien oficia la liturgia y la figura de Cristo presidiendo la mesa. Es necesario incidir en el hecho de que el sacerdote celebra *in persona Christi*, actuando en nombre de Jesús y haciendo presente su poder y virtud santificadoras (Borobio García, 2016: 349). Esta cuestión ya nos la recordaba Hernando de Talavera en el texto de su *Expositio Missae* –editado en 1497–, cuando afirmaba que «El sacerdote que la missa celebra representa tres cosas. Lo primero, al sacerdote perdurable, Jesucristo nuestro Señor [...]» (Folgado García, 2015: 72). También afirmaba que «Subido el sacerdote al altar, bésale, por presentar cómo el Señor se allegó a aquella sancta mesa el jueves de la cena» (Folgado García, 2015: 77).

Ángel García (2009: 215) apuntó que en la cruz y en la Misa, hay una identidad esencial entre la víctima y el sacerdote, de modo que: «El sacerdote es imagen de Cristo, en persona y en virtud del cual, pronuncia las palabras de la consagración. Así que, en cierto modo, hay identidad entre el sacerdote y la víctima».

Así, en el sagrario abulense se consigue que el preste establezca desde el inicio de la misa una conexión visual con la escena que tiene justo frente a sus ojos, para que se identifique con Cristo en la Última Cena. Teniendo en cuenta que la iconografía del sagrario va principalmente dirigida al sacerdote y que este oficia *in persona Christi*, es en el momento de la celebración eucarística cuando adquiere todo su sentido la idea de la Eucaristía como «memoria» de la Pasión. Así, durante la misa el programa iconográfico activa por completo su función narrativa.

---

<sup>2</sup> Este autor publicó en el año 2000 uno de sus numerosos trabajos con el título *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*.

Por otra parte, encontramos un rasgo que indica la habilidad artística y la pericia narrativa demostradas por Vasco de la Zarza en este sagrario: la individualización de algunos personajes. Así, en esta y otras escenas de la Pasión, observamos que se sigue un tipo iconográfico determinado para la representación de los apóstoles Juan y Pedro, siguiendo la tradición iconográfica de la Historia del Arte. De este modo, en nuestra Última Cena, vemos a Juan a la izquierda de Cristo, como hombre joven e imberbe, mientras que encontramos a Pedro a la derecha, anciano y barbado. Judas también está perfectamente identificado. Aparece sin la aureola de santidad (al igual que sucede en la escena del Lavatorio) y poniendo la mano sobre el único plato con comida que hay sobre la mesa. A través de este gesto se nos está recordando el pasaje evangélico en el que Cristo se dirige a sus apóstoles durante el banquete diciéndoles: «En verdad os digo que uno de vosotros me entregará; uno que come conmigo. Comenzaron a entristecerse y a decirle uno en pos de otro: ¿Soy yo? Él les dijo: Uno de los doce, el que moja conmigo en el plato» (Mc 14, 17-20). En el arte cristiano existe cierta tradición iconográfica de representar a Judas realizando esta acción.

Vasco de la Zarza nos ha presentado al traidor siguiendo una fórmula representativa que trasciende a lo largo de la Historia del Arte. Consiste en retratar al malvado como personaje feo y/o deforme. En este caso, Judas está encorvado adoptando una postura extraña, diferenciándose claramente del resto de los apóstoles. Si bien es cierto que su disposición se justifica porque se inclina para meter la mano en el plato, esta curvatura del cuerpo es desproporcionada para el gesto que hace y su escasa distancia al plato. Esta misma fórmula representativa la encontramos en otras obras de Zarza como el mal ladrón del Calvario de la capilla de Santa Ana de la Colegiata de Ampudia (Palencia).

La parte inferior de la escena está adornada con espigas, a diferencia de las demás (Casas Hernández, 2011: 102). Los frutos –parecidos a peras o membrillos– también podrían ser portadores de algún contenido simbólico, pero dado que se trata de un motivo que Zarza representa en muchas de sus obras, lo consideraremos como un elemento decorativo introducido por decisión del escultor.

Para concluir la interpretación de esta escena, hay que destacar que es la única que se integra en los dos ejes narrativos principales del sagrario, ya señalados anteriormente: el eje del ciclo de la Pasión y el que va desde el cáliz hasta *la Piedad*. Así, la Última Cena constituye el cruce entre los dos ejes, lo cual refuerza aún más su carácter destacado como centro de la estructura del sagrario, cuestión que ya hemos tratado anteriormente.

### 4.3. La puerta y los ángeles adoradores

Siguiendo el orden de lectura a través de la espina dorsal de nuestro sagrario encontramos su puerta, renovada a mediados del siglo XVIII. Desconocemos la repercusión que tuvo este cambio –si es que lo hubo– sobre la lectura iconográfica de la pieza.



**Fig. 7. Puerta del sagrario. Autora: Isabel García Muñoz.**

Esta modificación debe contextualizarse en el marco de la renovación de numerosas piezas de platería del templo abulense durante el siglo XVIII (Gutiérrez Hernández y Martín Sánchez, 2007: 158).

El marco y la puerta del sagrario fueron realizados en plata por el platero salmantino Manuel Pérez de Espinosa en 1746 (Gutiérrez Hernández y Martín Sánchez, 2007: 167). Félix de las Heras transcribió un documento de época en el que se hace referencia a las circunstancias del encargo de esta pieza, que no deja constancia de la preexistente (Heras Hernández, 1967: 42).

Esta puerta acoge una rica iconografía, en la que el motivo principal es el pelícano picando su pecho para alimentar con su sangre a los tres polluelos que tiene en el nido. Simboliza el sacrificio de Cristo, por lo que suele aparecer en contextos eucarísticos. La escena aparece acompañada de ángeles

que rodean al pelícano, símbolo de Jesús. Su presencia nos puede recordar el pasaje del Evangelio de Juan en el que se narra: «En verdad, en verdad os digo, que veréis abrirse el cielo y a los ángeles de Dios subiendo y bajando sobre el Hijo del hombre» (Jn 1, 51). También se representa un racimo de uvas, que alude a la sangre derramada.

No sabemos si la obra mantuvo la iconografía de la anterior puerta del sagrario, si es que esta contuvo alguna imagen. Es lógico pensar que sí y, a modo de hipótesis, recordaremos que dentro del programa iconográfico de este retablo eucarístico se echa en falta la presencia de la cruz, que quizá pudo figurar en la puerta del sagrario. Por lo tanto, no podemos estudiar el sagrario como un trabajo iniciado y concluido por Vasco de la Zarza en 1522, sino que tiene una historia y una lectura mucho más rica.

La puerta aparece flanqueada por un ángel en cada una de las dos calles del sagrario que tiene a ambos lados. Estos adoran el lugar donde se custodia el Santísimo Sacramento. De este modo, se trata del mismo tema iconográfico que la pareja de ángeles adorando el cáliz de la predela.



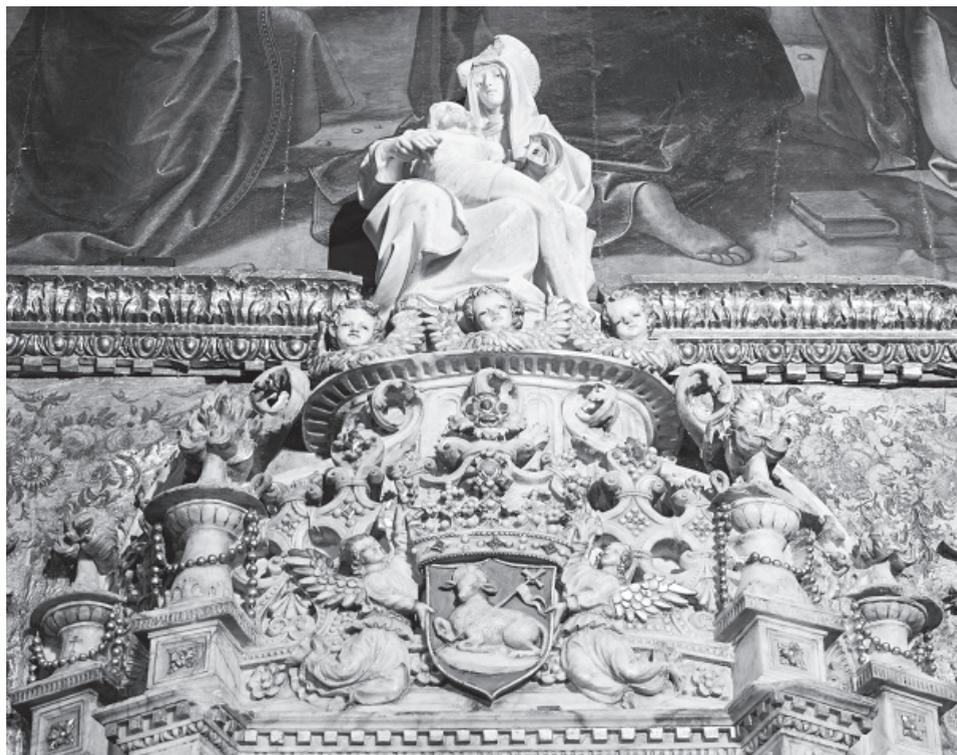
**Fig. 8.** Ángel adorador flanqueando el sagrario (lado derecho). Autora: Isabel García Muñoz.

Sobre la puerta se sitúa el escudo con el Cordero triunfante echado, que ya hemos analizado anteriormente.

#### 4.4. La Piedad

La Piedad alcanza en la Historia del Arte sus cotas más altas de representación durante la Baja Edad Media y el Renacimiento. Sin embargo, la representación de la Piedad adquiere un carácter polisémico que varía en función del contexto en el que se encuentra. Así, en el arte eucarístico la imagen de la Piedad adquiere un significado propio.

Casas Hernández (2011: 104) aportó la clave interpretativa de esta obra: «más que revelar el dolor de santa María, representa el acto mismo de mostración, cual ostensorio, y de entrega que hace la Virgen Madre del Cuerpo de su Hijo a la Iglesia, una vez consumada la nueva alianza». Este autor citó un texto de san Efrén que resulta de gran utilidad para comprender este tema:



**Fig. 9.** Detalle del remate del sagrario. Autora: Isabel García Muñoz.



**Fig. 10. La Piedad. Autora: Isabel García Muñoz.**

María, que lo sostuvo en sus brazos en el pesebre, lo vuelve a abrazar para entregarlo como fermento al mundo y como alimento a la Iglesia [...]. Un paralelismo analógico entre el sepulcro de Cristo y el vientre de la Virgen ha sido utilizado desde muy temprano por los Padres y subrayado desde la experiencia pascual.

El vientre de la Madre y los infiernos anunciaron con gozo tu resurrección: el vientre te concibió estando cerrado, el sepulcro te ha dejado salir estando sellado. En contra de las leyes naturales el vientre te ha concebido y el sepulcro te ha restituido (Casas Hernández, 2011: 243).

La base para explicar nuestra representación de la Piedad se localiza en la idea del cuerpo de la Virgen María como receptáculo de Jesús y la relación de esta doctrina con la Eucaristía. El Cuerpo de Jesús se formó del cuerpo de su Madre mientras lo llevaba en sus entrañas. Así, María nos da a Cristo, Fruto Bendito de su vientre. Este es un tema que ha sido ampliamente tratado en la Historia de la Iglesia, siendo san Agustín uno de los referentes en esta cuestión. El padre de la Iglesia afirma: «Jesús tomó su Carne de la carne de María». Refiriéndose a la Eucaristía, san Agustín señaló que: «María extiende y perpetúa Su Maternidad Divina». Asimismo, defendió que:

El verbo es el Alimento de los ángeles. Los hombres no tenemos la fuerza para tomar por nosotros mismos ese Alimento, ni tampoco necesitamos nacerlo. Lo que necesitamos es una Madre que pueda comer este Pan supersubstancioso, lo transforme en su leche y en esta forma alimentar a sus pobres hijos. Esta Madre es María. Ella se nutre con el Verbo y lo transforma en la Humanidad Sagrada. Lo transforma en Carne y Sangre, v.g. en la leche dulcísima que llamamos la Eucaristía.

Otro escritor de gran valor para comprender estas ideas es san Alberto Magno, aunque más importante aún es santo Tomás de Aquino, debido a la influencia que sus textos tuvieron sobre esta cuestión. Uno de ellos dice: «la Carne de Jesús es la carne maternal de María; la Sangre de Jesús es la sangre maternal de María. Así pues, no será nunca posible separar a Jesús de María». De nuevo comprobamos la relevancia que tuvieron los escritos de santo Tomás en la proyección del programa iconográfico del sagrario abulense, igual que ya señalamos al hablar del cáliz adorado por los ángeles. Por lo tanto, sus obras debían ser bien conocidas en la catedral de Ávila.

Fernando Llamazares (2002: 152) expresó la idea fundamental para completar la interpretación de nuestro grupo de la Piedad: María fue entendida en el contexto eucarístico como *vas admirabile*, como el Arca del Nuevo Testamento, como primera custodia. Esto se debe a que en su vientre gestó al Salvador, a lo cual hacía referencia santo Tomás de Aquino al expresar «*Nobis datus, nobis natus ex intacta virgine*» o «*Qui natus es de Virgine Maria*». Así, la Virgen también forma parte del misterio pascual, tal como nos recuerda Pablo VI en su conocida encíclica *Marialis cultus*, de 1974.

Por lo tanto, este grupo escultórico reafirma una serie de cuestiones fundamentales en la lectura simbólico-iconográfica del sagrario: la presencia real de Cristo en la celebración de la misa, el carácter sacrificial de la Eucaristía y la Virgen María como relicario del Cuerpo de Cristo.

Con este grupo escultórico cerramos la lectura iconográfica de la espina dorsal del programa iconográfico del sagrario. Así, hemos enlazado el extremo superior de este eje con el inferior, uniendo la Virgen del grupo de la Piedad que aparece como «nuevo arca», con el cáliz adorado por los ángeles, que simboliza el arca de la alianza del Antiguo Testamento.

#### **4.5. La unción en Betania**

La primera escena del otro gran eje formado por el ciclo de la Pasión es la unción en Betania. El análisis de este tema resulta de una gran complejidad, debido a que la tradición iconográfica ha creado una gran confusión en su representación.



**Fig. 11. Escena de la unción en Betania. Autora: Isabel García Muñoz.**

Nuestra escena se compone de seis personajes, siendo los dos del centro los que realizan la acción principal. Reconocemos claramente a Cristo, delante del que se sitúa una figura femenina arrodillada. A la izquierda de este grupo principal aparece una mujer adulta ataviada con un manto que la cubre el cuerpo y la cabeza. Al otro extremo, aparecen tres personajes masculinos claramente diferenciados: uno joven, otro anciano y detrás de ellos se sitúa otro de mediana edad.

El problema y la confusión en torno a la representación de la unción en Betania se debe a que está narrada por los cuatro evangelistas de diferente modo (Mt 26, 6-13; Mc 14, 3-9; Lc 7, 36-50; Jn 12, 1-8). Esta cuestión es tratada de una manera bastante clarificadora por Louis Réau, quien apunta que los Evangelios:

[...] no están de acuerdo acerca del sitio, ni la fecha y la personalidad de la Magdalena, ni sobre la forma en que ésta unge a Jesús, ni tampoco acerca del nombre de quien protesta y de la respuesta que Jesús diera a éste.

Según los Evangelios sinópticos, la Unción de la Magdalena tuvo lugar en Betania, en la casa de Simón el leproso. Pero de acuerdo con el Evangelio de san Juan, ocurrió en la casa de Marta y María, inmediatamente después de la resurrección de su hermano Lázaro.

Según Lucas, la mujer que ungió a Jesús era una pecadora anónima; pero Juan asegura que se trató de la hermana de Lázaro. Mateo y Marcos pretenden que ella echó el perfume sobre la cabeza de Cristo, Lucas y Juan que ungió sus pies.

En la versión de Lucas, fue Simón el fariseo quien reprochó a Jesús dejarse tocar por una prostituta (pornè), a lo que Jesús respondió que si ella había pecado mucho, le sería perdonado porque ella había amado mucho (Remittuntur ei peccata multa quoniam dilexit multum).

En el Evangelio de Juan es Judas, el tesorero de los apóstoles, quien protesta contra este dispendio en interés de los pobres, y Jesús, presintiendo su muerte próxima, le responde: «Déjala, lo tenía guardado para el día de mi sepultura. Porque pobres siempre los tenéis con vosotros, pero a mí no me tenéis siempre». (Réau, 2000: 340).

De este modo, las grandes diferencias que existen entre los Evangelios dieron lugar a la confusión y a que la iconografía mezclase durante muchos siglos elementos de distintos relatos. Debido a ello, desde los comienzos de la Edad Media se unió en la persona de María Magdalena

a tres mujeres que los Evangelios colocan en el entorno o el camino de Jesús: la pecadora anónima que, durante una comida en la casa de Simón el fariseo, inunda de perfume los pies del Señor y después los enjuga con sus cabellos (Lc 7, 36-50); María de Betania, hermana de Marta y de Lázaro, que se relaciona con Jesús, lo recibe en su casa y obtiene de él la resurrección de su hermano; finalmente María de Magdala, curada por Jesús de los demonios que la poseían (Lc 8, 2), presente durante la Crucifixión y el Entierro, Cristo le reserva su primera aparición después de su Resurrección (Noli me tangere). Al final de la Edad Media y en la época moderna, los teólogos discutieron largamente para saber si en la Magdalena había tres mujeres o una sola; pero la tradición siguió siendo más fuerte. Es verdad que María Magdalena era desde hacía mucho tiempo una de las santas más populares, y que su leyenda ya no podía modificarla, ni la teología, ni la erudición. En lugar de amputarla, se le añadió incluso a veces ciertas tradiciones relativas a una cuarta María: María Egipcíaca (Duchet-Suchaux y Pastoreau, 1996: 265).

No es el objetivo de este trabajo profundizar en la controversia a la que dio lugar la comprensión de este tema y su representación artística, pero sí es necesario destacarlo porque nos hace comprender que no debemos buscar una fuente única que sirviera de base para esculpir esta escena en nuestro sagrario. Más bien, debemos considerarla como heredera de una larga tradición hagiográfica e iconográfica llena de confusiones, si bien es

cierto que presenta muchos paralelismos con el relato del Evangelio de san Juan. Esto se debe a que es el único de los evangelistas que narra la escena de la unción en Betania en casa de los hermanos Marta, María y Lázaro. La presencia de los dos únicos personajes femeninos de nuestra escena encaja perfectamente con la iconografía típica de estas dos hermanas, cuya representación no encajaría en la casa de Simón el leproso. Por otra parte, solo Lucas y Juan hablan de la unción de los pies de Jesús, mientras que Mateo y Marcos dicen que vertió el perfume sobre la cabeza del Mesías. Además, el Evangelio de san Juan aclara que es María, la hermana de Lázaro, la que realiza este gesto.

La figura de la Magdalena es, por tanto, compleja, pero en nuestra escena presenta una serie de rasgos definitorios de su iconografía. Así, aparece con el halo de santidad, ricamente ataviada y con una larga cabellera. Su pelo aparece recogido en parte en un rico tocado a la moda de la época y en parte suelto, destacando el componente de sensualidad –recordemos que la tradición había fundido en esta figura a María Egipciaca y a María Magdalena, ambas prostitutas–. Además, en su brazo izquierdo lleva dos brazaletes, un rasgo de la indumentaria femenina renacentista que constituía un símbolo muy claro de ostentación. El gesto realizado por ella es el de ungir los pies de Cristo.

Se contrapone a su hermana Marta, que aparece ataviada sencillamente con manto y toca. Ha perdido su brazo derecho, en el que podría haber llevado el cucharón, que es uno de sus atributos más habituales.

Al otro lado de la escena aparecen tres figuras masculinas. Gracias a la maestría de Zarza podemos identificar claramente a los apóstoles Juan y Pedro, ya que aparecen representados como en la Última Cena. Tras ellos encontramos otro personaje, que podría ser Lázaro o alguno de los apóstoles, quizá Judas debido a su protagonismo en la escena, según san Juan.

La presencia de la Unción en Betania en el sagrario abulense no solo cumple su papel en el relato de la Pasión, sino que también recuerda que ha sido un tema tradicionalmente relacionado con la Eucaristía. Esta conexión aparece en diferentes representaciones de la Última Cena no demasiado lejanas en el tiempo a nuestro sagrario, como la del luneto del retablo de la Magdalena en la iglesia de Tiefenbronn (Suabia), realizado por Lucas Moser en 1431; la del postigo del tríptico de la Resurrección de Lázaro, realizado por Nicolás Forment en 1461, hoy en el Galleria degli Uffizi de Florencia; o la del retablo de la Cartuja de Miraflores, de Gil Siloe (1496-1499). En todos estos ejemplos encontramos a la Magdalena arrodillada ungiendo los pies de Cristo, lo que pone de manifiesto la fusión de la Unción en Betania y la Santa Cena. Esto se debe, en parte, a que el pasaje de la Unción en Betania remite a la sepultura a través del perfume, anticipando el sacrificio de Cristo, igual que la Última Cena (González Hernando, 2015: 87).

Por otra parte, debemos incidir en el hecho de que nuestra escena se sitúa a la misma altura que la del Lavatorio, cada una a un lado de la Última Cena. De este modo, se crea un paralelismo entre ambos temas, en los cuales el gesto realizado es el mismo: el acto de humildad y amor de arrodillarse y ungir los pies *al otro*. Lucas relata que la mujer lava los pies a Cristo con el perfume y los enjuga con sus cabellos (Lc 7, 36-50), del mismo modo que Cristo tomó una toalla para enjugar los pies de los apóstoles en el Lavatorio.

El gesto que realiza san Pedro alargando el brazo hacia la siguiente escena, parece introducirla.

#### **4.6. Los apóstoles se ponen en camino hacia Jerusalén**

Aunque resulta complejo identificar este tema, seguramente se representa el viaje que emprenden los apóstoles hacia la ciudad para buscar un lugar donde celebrar la Pascua. Este paso se relata en los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas justo después de que Judas traicione a Cristo, al pactar su entrega con los príncipes de los sacerdotes. Este último pasaje se representa en el sagrario justo después de la Última Cena. De este modo, comprobamos como se altera la narración de los evangelios para unir la Unción de Betania con la Última Cena a través del camino que emprenden los apóstoles para ir a la ciudad a preparar el cenáculo.

#### **4.7. La Última Cena y la Traición de Judas**

La escena del viaje de los discípulos da paso a la Última Cena, que hemos estudiado anteriormente. Tras ella encontramos la Traición de Judas. El apóstol traidor recibe una bolsa de dinero de uno de los príncipes de los sacerdotes. Tras ellos aparecen lanzas levantadas, del mismo modo que en la escena del Prendimiento, la cual se está anunciando.

#### **4.8. El Lavatorio**

La traición de Judas precede al Lavatorio, pasaje narrado únicamente por san Juan. Resulta significativo que el apóstol ante el que Cristo se arrodilla es Judas, que aparece claramente identificado por ser el único de los discípulos que no es representado con la aureola de santidad. La presencia del traidor recuerda las palabras de Jesús tras el lavatorio: «El que se ha bañado no necesita lavarse, está todo limpio; y vosotros estáis limpios, pero no todos» (Jn 13, 10). Con esta afirmación Cristo manifiesta que conoce las intenciones de Judas, el único que no está *limpio*. De este modo, se pone el acento sobre la traición.



**Fig. 12.** Escena de los apóstoles en su camino hacia Jerusalén y detalle de las «arma Christi». Autora: Isabel García Muñoz.



**Fig. 13.** Escena de la traición de Judas y detalle de las «arma Christi». Autora: Isabel García Muñoz.



**Fig. 14.** Escena del Lavatorio. Autora: Isabel García Muñoz.

#### 4.9. La Oración en el Huerto de los Olivos

El ciclo de la Pasión continúa en el cuerpo superior siguiendo el mismo sentido de lectura, de izquierda a derecha. Así, la siguiente escena es la Oración en el Huerto de los Olivos. Pedro y Juan vuelven a parecer perfectamente identificados. Detrás de esta escena aparece representada otra: Judas acompañado de la turba armada que iba a prender a Cristo. Así, en el mismo marco espacial se representan dos escenas diferentes, que se unen en el tiempo y en el espacio, tal como está recogido en los evangelios.

La presencia de esta escena secundaria también sirve para crear una conexión narrativa entre la Oración en el Huerto y el Prendimiento. Se trata de un recurso narrativo interesante que además nos permite afirmar que si existía alguna representación sobre la puerta del sagrario, no crearía una continuidad con el relato de estas escenas. Esto se debe a que, como hemos señalado anteriormente, la puerta del sagrario formaría parte del eje narrativo que comienza en el cáliz adorado por los ángeles y finaliza con la Piedad. A ambos lados de la puerta –en las calles contiguas– encontramos dos ángeles vueltos hacia la puerta del sagrario, en actitud de adorar el lugar donde se custodia el Santísimo Sacramento. Estos ángeles y el marco vegetal en el que se sitúan, fueron relacionados por María Jesús Ruiz-Ayúcar con las figuras angelicales representadas en uno de los cantorales catedralicios. Esta autora también propuso la conexión existente entre estos personajes y la Fortaleza de la puerta de la Mandorla en el Duomo de Florencia (Ruiz-Ayúcar y Zurdo, 2009: 263).



**Fig. 15. Escena de la Oración en el Huerto de los Olivos. Autora: Isabel García Muñoz.**

#### 4.10. El prendimiento

El prendimiento de Cristo es la última escena del ciclo de la Pasión. Las figuras de la parte trasera son los soldados romanos de Pilato enviados a petición de los judíos. Vasco de la Zarza los ha representado con los cascos y armaduras utilizados por las tropas castellanas de la época. Una de las cuestiones más interesantes de este relieve es que su composición e iconografía presentan un parecido espectacular con un dibujo del mismo tema realizado por el discípulo de Rafael Polidoro da Caravaggio, datado hacia 1524, que actualmente conserva la Royal Collection Trust. Este sirvió de inspiración a un medallón de cristal de roca creado por el orfebre Valerio Belli, que atesoran los Museos Vaticanos. La referencia que hizo Zarza a este modelo es evidente. Mantuvo los elementos fundamentales del diseño: la composición sobre una línea horizontal y la agrupación de los personajes en un friso del que sobresalen las lanzas, el grupo formado por Cristo y Judas, así como la pareja constituida por san Pedro y Malco. Sin embargo, este paralelismo plantea la necesidad de adelantar la fecha del dibujo de Polidoro da Caravaggio hasta, al menos, 1522, año en que se concluyó el sagrario que nos ocupa. Otra posibilidad sería que la obra italiana se inspirase, a su vez, en otra anterior, pero no tenemos constancia de ello. Más allá de la cronología, la gran pregunta es cómo tuvo acceso Zarza a este diseño. Descartada la existencia de grabados de la época basados en el medallón italiano, debemos pensar que alguna copia llegó al taller abulense. Sin embargo, se trataría de un caso aislado, pues no existen referencias en otras obras conocidas del maestro abulense a modelos de Rafael o su círculo. Esto no es extraño, pues forma parte de la



**Fig. 16. Escena del prendimiento. Autora: Isabel García Muñoz.**

tónica habitual a lo largo de la carrera de nuestro artista, en la que tomó múltiples referencias italianas que mezcló y reinterpretó creando un resultado original y muy personal. El gran valor de esta conexión entre modelos es que refuerza el vínculo de Zarza con el arte centroitaliano de fines del Quattrocento e inicios del Cinquecento y lo aparta del nexo con Sicilia y la familia de artistas Gagini que tradicionalmente se ha defendido. Por contra, defendemos que algunos de los principales referentes de Zarza son Benedetto da Maiano, Andrea Sansovino o, ahora también, Polidoro da Caravaggio.



Foto 17. Prendimiento de Cristo. Polidoro da Caravaggio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Borobio García, Dionisio (1986). *La liturgia eucarística desde el siglo IV al Vaticano II*. Madrid: Fundación Santa María.
- Borobio García, Dionisio (2016). Antropología y sacramentos en Domingo de Soto. Una interpretación de la antropología sacramental en Santo Tomás. *Salmanticensis*, vol. LXIII, fas. 3, pp. 327-351.
- Borobio García, Dionisio (2017). Lutero y la Eucaristía en su contexto. *Revista Phase*, 341, pp. 405-434.
- Caballero Escamilla, Sonia (2014). La pintura del siglo XVI en Ávila. En Martín García, Gonzalo (coord.). *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1.ª parte)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, pp. 629-668.

- Casas Hernández, Mariano (2011). *Memoria de la Cena de Jesús. Aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte español*. Monasterio de Santa María de Valbuena (Valladolid): Fundación Las Edades del Hombre.
- Cots Morató, Francisco de Paula (2011). El tipo iconográfico de los ángeles adoradores. Reflexiones introductorias. En Zafra, Rafael y Azanza, José Javier (eds.). *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona: Universidad de Navarra y Sociedad Española de Emblemática, pp. 229-239.
- Duchet-Suchaux, Gaston y Pastoreau, Michel (1996). *La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Folgado García, Jesús R. (2015). *Las Expositio Missae en la obra de Fray Hernando de Talavera, OSH*. Madrid: Universidad San Dámaso.
- Folgado García, Jesús R. (2016). *Memoria de nuestra redención. Tratado de la Misa*. Barcelona: Cuadernos Phase 233.
- García y García, Antonio (1993). *Synodicon Hispanum. Vol. VI Ávila y Segovia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- García Ibáñez, Ángel (2009). *La Eucaristía, don y misterio. Tratado histórico-teológico sobre el misterio eucarístico*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A.
- González Hernando, Irene (2015). La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la pecadora anónima. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 14-Vol. VII, pp. 77-96.
- Gutiérrez Hernández, Fernando y Martín Sánchez, Lorenzo (2007). Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800). En Rivas Carmona, Jesús. *Estudios de platería. San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 157-186.
- Heras Hernández, Félix de las (1967). *La catedral de Ávila. Desarrollo histórico-artístico*. Ávila: Diario de Ávila.
- Llamazares Rodríguez, Fernando (2002). Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España. En Fernández Juárez, Gerardo y Martínez Gil, Fernando (coords.). Cuenca: *La fiesta del Corpus Christi*. Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 123-155.
- López Gómez, Juan Estanislao (7 de abril de 2017). *Conferencia: Cisneros: protector de la liturgia mozárabe y su tradición eucarística*. Ciclo de la Hermandad de Caballeros y Damas Mozárabes de Toledo, Toledo.
- Martín González, Juan José (1998). Sagrario y manifestador en el retablo barroco español. *Imafronte*, 12, pp. 25-50.

- Mont Muñoz, Ismael (2019). El sagrario de la catedral de Ávila: un *tabernacolo* italiano en España. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 31, pp. 61-74.
- Parrado del Olmo, José María (2014). Una Nueva Época, La Edad Moderna en la Catedral de Ávila. En Payo Hernanz, René Jesús y Parrado del Olmo, Jesús María (coords.). *La catedral de Ávila. Nueve siglos de Historia y Arte*. Zamudio (Bizkaia): Promecal Publicaciones, pp. 249-356.
- Pérez Higuera, Teresa (1993-1994). El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo. *Anales de Historia del Arte*, 4, pp. 471-480.
- Pons Pons, Guillermo (2010). *Textos patrísticos. La Eucaristía en los Padres de la Iglesia*. Madrid: Ciudad Nueva.
- Réau, Louis (2000). *Iconografía del arte cristiano. T. 1. Iconografía de la Biblia. Vol. 2. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1991). Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. III, pp. 43-52.
- Ruiz-Ayúcar y Zurdo, María Jesús (2009). *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Sabe Andreu, Ana María (2012). *La capilla de música de la catedral de Ávila (siglos XV al XVIII)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Trens y Ribas, Manuel (1952). *Las custodias españolas*. Barcelona: Editorial Litúrgica Española S.A., pp. 64 y 70.