

UN EJEMPLO DE TRASAGRARIO BARROCO:
NUESTRA SEÑORA DE LA MISERICORDIA,
DE CAMPANAR

POR DANIEL BENITO GOERLICH

¹ La adición *hors d'oeuvre* de estas edificaciones alcanza tan grandiosas y dominantes proporciones, que en ocasiones la propia iglesia se convierte en un anexo o vestíbulo para el camarín.

² KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII (Ars Hispaniae)*, Madrid, 1957, p. 285.

El *trasagrario* o *camarín sacramentario* constituye una de las modalidades más características de la concepción del espacio en el barroco español, y junto con el *camarín-tesoro* de las imágenes más sagradas y veneradas, una de las aportaciones más genuinas de la arquitectura barroca hispánica al acervo común europeo.

El trasagrario, como lugar especialmente destinado a la guarda y veneración del Sacramento eucarístico, tiene, como es natural, fuertes vinculaciones con la *Capilla de la Comunión*, los *Reconditorios* especiales para la veneración de reliquias y los *camarines-tesoro* de las imágenes sagradas. Su construcción corresponde al deseo de conservar y venerar más especialmente el misterio más importante del catolicismo, particularmente después de los ataques hacia este dogma católico desde las posiciones de la Reforma protestante. Tiene en común con los camarines el ser un tesoro y un vestidor, una habitación íntima, un *sancta sanctorum*, pero se diferencia del camarín en que no es visible para el vulgo profano como aquél.

El camarín es un espacio visible en determinadas condiciones por los fieles que asisten a los oficios. Es, en efecto, en casi todos sus tipos, visible desde la nave central, cuyo espacio de algún modo modifica.¹ Normalmente se trata de construcciones que *hors d'oeuvre*, y se sitúan en altura, amplificando el nicho que aloja la imagen en el retablo. Kubler los ha comparado a los depósitos abovedados de las casas de seguridad de los bancos, visibles para el público, pero inaccesibles fuera de la apropiada autoridad.² También atribuye la invención y el más primitivo camarín enteramente desarrollado al levantado en el siglo XVII en la iglesia de los Desamparados, de Valencia. Esta obra fue muy criticada

por Ponz, que, sin embargo, recoge la inscripción sobre le puerta sur de la fachada interna: *non est inventum tale opus in universis regnis*.³

Los camarines son usualmente de dos tipos: el *camarín oculto*, sin manifestación arquitectónica al exterior, como una pura hipertrofia del retablo, y que resulta la solución preferida en las iglesias de planta central o con pasajes altos o tribunas sobre las naves laterales, y de los que pueden servir de ejemplo la iglesia jesuítica de Loyola o la de San Juan de Dios, en Murcia; y el *camarín-torre*, de principal desenvolvimiento en Andalucía, y tan grandes proporciones, que llegan en ocasiones a ser dominantes en las iglesias. Los prototipos del siglo XVII se hallan en el Monasterio de Guadalupe y en la iglesia de la Victoria, de Málaga. Su ejemplo más señero resulta ser el que aloja la imagen argéntea de la Virgen del Rosario en la granadina iglesia de la Santa Cruz, a través del arco, de cuyo nicho principal se percibe a la imagen en su cupulado y espejeante templete.⁴

La devoción eucarística tenía gran arraigo en Valencia desde tiempos muy remotos, como lo demuestran las majestuosas y ostentosas procesiones que se celebraban desde antiguo en la festividad del Corpus Christi.⁵ No hay que olvidar que, tras Barcelona, fue Valencia uno de los primeros lugares de la Cristiandad en que se empezó a celebrar, desde el siglo XIV, con pompa y boato, la procesión sacramentaria, posteriormente fomentada por los Papas; ni el reflejo constante de la majestad del Misterio eucarístico en las obras de arte autóctonas a lo largo de los siglos, como demuestran e ilustran los estudios de A. Alejos⁶ sobre el arte valenciano relacionado con el tema de la Eucaristía. Esta tradicional y popular devoción fue impulsada desde los ideales de la Contrarreforma por la importante figura de Juan de Ribera, arzobispo que fue y, además, virrey de Valencia en los albores del siglo XVII.⁷ La obra divulgadora de los ideales trentinos de este prelado, sólo comparable a la del milanés Carlos Borromeo, fue ingente, y partió de una programación muy estricta, que iba desde la fundación de seminarios, para instruir y preparar a los futuros clérigos de su diócesis, a la defensa y exaltación de los dogmas del Catholicismo proclamados en Trento; desde la veneración y el culto de los santos y sus reliquias⁸ a la defensa a ultranza de los Sacramentos, con todos los medios que la Literatura y el Arte⁹ pudo depararle.

Este camarín está decorado, sobre todo, con espejos, a pesar de que, como señala Orozco en los estatutos de un sínodo celebrado en París en 1674, se consigna la prohibición de colocar sobre los altares espejos, máquinas y tapicerías. OROZCO DIAZ, E.: *El Teatro y la teatralidad en el Barroco*, Barcelona, 1969, p. 155.

4 PONZ, A.: *Viaje de España*, Madrid, 1972, tomo IV, p. 46.

5 SANCHIS GUARNER, M.: *La Processó valenciana del Corpus*, Valencia, 1978; LLOBREGAT, E., y JARQUE, F.: *El Corpus de València*, Valencia, 1978.

6 ALEJOS MORÁN, A.: *La Eucaristía en el Arte Valenciano*, Valencia, 1977.

7 Para un estudio más complejo de su figura: BORONAT Y BARRACHINA: *El Beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1904; ROBLES LLUCH, R.: *San Juan de Ribera Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia*, Barcelona, 1960.

8 El arzobispo Ribera, para fomentar el culto a las reliquias, trae a Valencia, entre otras, una de San Vicente Ferrer, desde Bretaña (1600), así como las del niño mártir Mauro, que instala en su Colegio del Corpus Christi, cuya iglesia centra en torno al culto del Misterio eucarístico, con referencias a María, las Almas del Purgatorio y los santos patronos. Del mismo modo que procura enriquecer la biblioteca de esta fundación, busca incrementar su depósito de reliquias sagradas, para la que manda edificar una capilla especial.

9 MÂLE, E.: *L'art religieux du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, París, 1951, pp. 72 y siguientes.

A su influjo se ha achacado en gran parte la creciente devoción al Misterio eucarístico que se manifiesta a lo largo de los siglos xvii y xviii en las tierras valencianas, con la construcción de innumerables capillas de la comunión para la custodia de este sacramento, así como la cada vez más extendida costumbre de la exposición solemne para su adoración de la Hostia consagrada, de larga tradición medieval valenciana, ahora intensificada. La construcción de estas capillas, a la vez relicario y arca santa, en las que se sitúa de modo más espléndido y dominante el Sagrario eucarístico, obedece a distintos tipos y formas a lo largo del dilatado período y la variedad geográfica del territorio valenciano. Casi siempre se procura su manifestación exterior de una manera preeminente, que llega a veces a competir con la misma iglesia principal. Tanto si se trata de la hipertrofia y mayor desarrollo de una de las capillas laterales de la nave como si está situada detrás de la cabecera o a los pies de la nave, normalmente se señala al exterior por la construcción de una cúpula, a menudo sobre tambor y con linterna, a veces con ingreso independiente, y no faltan ocasiones en la que la grandiosa capilla da lugar a una pequeña iglesia independiente, adosada a la principal, con sus propias nave y capillas laterales.

Muy variados son los casos valencianos que comprenden, por ejemplo, la definición binaria del espacio, como en la capilla de la comunión de la iglesia del Milagro, que se extiende a los pies de la nave principal en sentido inverso y con desarrollo y amplitud semejantes a los de ésta, con la que se manifiesta en clara competencia, tanto en tamaño cuanto en riqueza decorativa, y por la característica de tener su propio coro. Otro tipo distinto nos lo presenta la antigua Real Parroquia de San Andrés, que sitúa a ésta entre las de la nave lateral, frente al órgano, aunque, eso sí, magnificándola sobre las demás, al añadirle crucero y cúpula y decorándola con lujo esplendoroso, quedando el espacio ocupado por la superficie de primitiva capilla como mero tránsito a la nueva. Ello no es óbice para que más tarde se piense en realzar aún más el lugar de la Reserva eucarística, construyendo un edificio propio e independiente de gran tamaño al costado de la iglesia principal, con cuya fachada compite, y destinando la primitiva capilla de la comunión a la exaltación de otro sacramento trentino —la *Penitencia*—, por

medio de su dedicación a San Juan Nepomuceno, mártir bohemio medieval del secreto de confesión. Este último modelo será el adoptado por la mayor parte de las parroquias importantes, como San Martín, San Nicolás, San Juan del Mercado, San Valero, etc., llegando en ocasiones a construir edificios de un fasto extraordinario. Otra posibilidad de emplazamiento en aquellas iglesias que disponen de deambulatorio es su disposición en la cabecera, ya como una cualquiera de las capillas de la girola, como en el caso de la iglesia de Santa Catalina; ya en posición central tras el altar mayor, en ocasiones perforando el muro del ábside para comunicar con él, como en el caso de San Pedro, de Sueca.

¹⁰ KUBLER, G.: *Ob. cit.*, p. 32.

¹¹ BENITO DOMÉNECH, F.: *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980.

Como complemento de la capilla de la comunión se desarrolla el *trasagrario*, como un recinto especial, detrás del altar mayor, a modo de camarín sacramentario, oculto a los fieles que asisten a los servicios religiosos. Tampoco suele tener manifestación arquitectónica al exterior, al modo de los *camarines ocultos* de Kubler. Este recinto resulta ser una prolongación y engrandecimiento del propio sagrario o tabernáculo, y está fundamentalmente vinculado a la exposición y manifestación solemne de la Eucaristía en el *expositor*, que suele situarse en sustitución del sagrario, ante el banco del altar mayor. Al mismo tiempo, y como dependencia de la sacristía, tiene firmes relaciones con la construcción de la característica *sacristía tras el santuario*,¹⁰ destinada a facilitar el servicio litúrgico. Una temprana sacristía hispánica de ese tipo podría ser la de la iglesia del Hospital de la Sangre, de Sevilla. Del mismo modo, el trasagrario es lugar de depósito de algunos vasos litúrgicos, como los ostensorios, y de esta forma se vinculan de alguna manera con los *camarines-tesoro* y los *reconditorios* y capillas especiales para la veneración de reliquias, de las que pueden ser ejemplo en Valencia las levantadas por el arzobispo Ribera en su colegio del Corpus Christi,¹¹ o la destinada a este menester en la Catedral, adosada a la sala capitular nueva.

Cuando las circunstancias lo permiten, el trasagrario o trasaltar suele estar iluminado a través de un vano situado en el centro de la pared frontera, de la que comunica con el tabernáculo del altar. Una perforación semejante une el trasagrario al expositor, situado sobre la mesa del altar.

¹² Sirva de ejemplo el retablo gótico-renaciente procedente del Convento de la Puridad que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia.

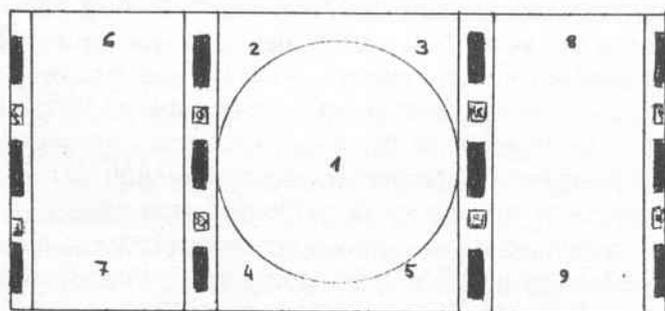
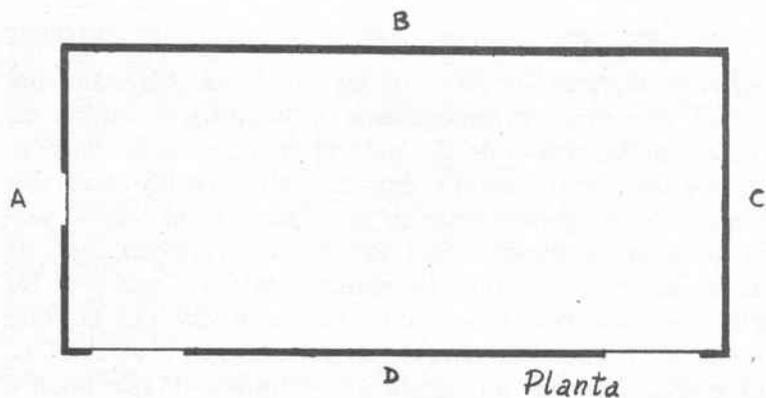
¹³ CORBLET, J.: *Histoire du sacrement de l'Eucharistie*, Paris, 1885, t. I, p. 574.

¹⁴ SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 176.

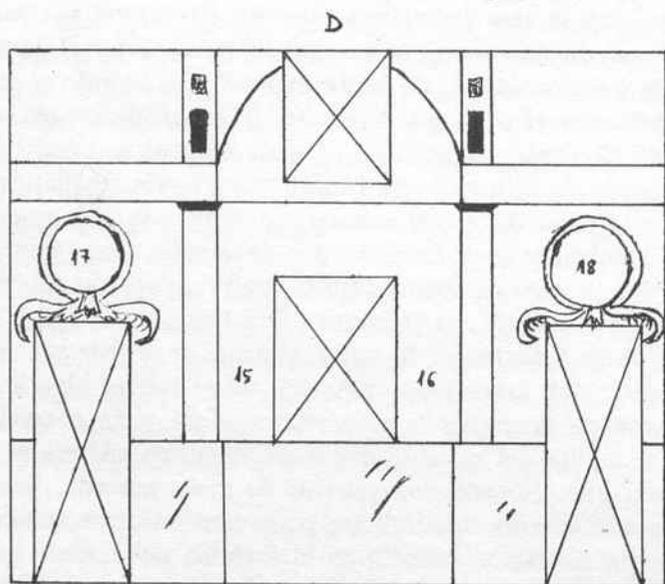
¹⁵ AZCÁRATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI (Ars Hispaniae)*, Madrid, 1958, página 145.

Un antecedente directo de los trasagrarios son los *camarines-sagrario elevados*, de las catedrales, especialmente las del territorio correspondiente a la antigua corona de Aragón, de las que el de la Catedral de Valencia es un magnífico y temprano ejemplo. Era costumbre en las catedrales de tradición aragonesa reservar un espacio en el retablo mayor para la localización del santuario eucarístico, que de este modo se manifestaba de manera clara y digna ante los fieles. Normalmente se accedía a este *reservado* por la parte posterior, a través de una serie de cámaras y escalerillas, que podían alcanzar un significado simbólico de iniciación o camino tortuoso al santuario. No eran, por otra parte, un fenómeno privativo de las catedrales, sino que su uso se extendía también a otras iglesias, en las que la exposición de la Sagrada Forma revestía un interés especial,¹² hasta su posterior prohibición en decretos conciliares, que estimaban poco adecuada teológicamente esta disposición del santuario,¹³ típica de las iglesias de influencia aragonesa.

El trasagrario de la capital valenciana es muy temprano, y su definición actual corresponde a los primeros años del siglo XVI.¹⁴ Se trataba, fundamentalmente, de una tribuna de arquitectura renacentista situada sobre la capilla de los Borja, con la que formaba conjunto. Esta capilla, concebida como un antro, cueva o sepulcro para alojar el precioso relieve *quattrocentista* de la Resurrección, atribuido a A. Beruguete por el profesor Azcárate.¹⁵ Fue realizada en su totalidad de piedra alabastrina, dentro del más exquisito gusto renaciente de influencia ya hispánica, y servía de plataforma a una tribuna del mismo material, iluminada por cinco vanos, cuadrados y coronados por frontones triangulares los laterales, y arco de medio punto, algo mayor, el central, todos ellos cerrados por vidrieras. Tres lámparas de plata pendían de la bóveda, en la parte externa, y su interior estaba decorado con esgrafiados dorados sobre estuco blanco, con motivos de grutescos y mascarones. Este recinto servía de sala y capilla del armario excavado en la pared tras el altar mayor, que, cerrado con puertas de plata labrada, hace las veces de sagrario catedralicio, pero que curiosamente jamás tuvo manifestación externa en la fachada del retablo principal. El ejemplo más elaborado y culmen de serie entre los de este tipo está representado en España por el fastuoso transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732), obra de



Bóveda



Alzado

Planta y alzados del trasagrario de Campanar. Dibujo del autor

¹⁶ TRENS, M.: *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, 1952.

Narciso Tomé, y que, como éste, responde al deseo de evitar que los fieles pudiesen circular por el deambulatorio ante el Sacramento sin indicación alguna de su presencia.

El trasagrario de la iglesia de Campanar que nos ocupa es de rigurosa planta rectangular y, por tanto, relacionable con los correspondientes a la mayoría de las parroquias antiguas de Valencia. Piénsese, por ejemplo, en el magnífico de la antigua de San Andrés, decorado con finos esgrafíados blancos sobre fondo azul intenso y las efigies de los sacerdotes Aarón y Melquisedec, elementos constantes de la simbología eucarística;¹⁶ en el de la iglesia de San Nicolás, fastuosamente decorado al estilo barroco y con bellos plafones de cerámica dieciochesca, o los destruidos de San Martín Obispo y San Agustín. Como éstos, se desarrolla ocupando el espacio tras la arquitectura del retablo mayor, y entre éste y la pared del ábside, que se abstiene de perforar. Este tipo de recinto se fue manifestando como una exigencia inevitable en las iglesias valencianas, en muchas de las cuales fueron realizadas obras de adaptación para instalar esta clase de capilla a lo largo del siglo XIX, en una tradición ininterrumpida que llega hasta nuestros días, en que la reforma litúrgica emprendida por el Concilio Vaticano II considera, en cierto modo, desfasada la teatralidad de la manifestación eucarística al modo tradicional, y reduce la utilidad de estos trasagrarios en su primitivo destino, por lo que en muchos casos devienen en meras dependencias y aun trasteros de las sacristías.

En el momento de su construcción, sin embargo, fueron considerados como una representación, tanto del *Arca de la Alianza*, que encierra el maná neotestamentario, como del *Sancta Sanctorum*, del templo salomónico, que representa a la vez el lugar más sagrado de la tierra y la habitación (tabernáculo) de Dios entre los hombres, y, por tanto, lugar recóndito y misterioso, que se debe salvaguardar de miradas profanas. Al mismo tiempo que capilla de culto eucarístico, el trasagrario cumple una función práctica, al permitir el alojamiento de la tramoya destinada a la exposición solemne del Sacramento en las fiestas que le estaban dedicadas.

En efecto, la utilización de la tramoya es un elemento esencial del culto a este Sacramento durante la etapa barroca, dentro del concepto de teatralidad que influye en la sensibilidad religiosa de esta época, así como en muchos otros

aspectos de la vida cultural del Barroco. Como ha señalado Pilar Pedraza en su consideración de las fiestas religiosas valencianas del siglo XVII,¹⁷ las artes se ponían en juego para conseguir escenas artificiosas con las que sobrecoger el ánimo de los espectadores, deslumbrándolos con un aparato y fasto que les arrancasen temporalmente de las miserias de vida cotidiana.

La tramoya y los mecanismos se utilizaban también en las comedias para representar a las personas divinas, santos, reyes y sus alegorías, a los seres superiores en general. Por medio de un hábil y bien calculado empleo de las poleas se hacía posible el que estas figuras poblasen el espacio escénico superior, resultando de esa manera una comprobación sensible de su superioridad para el público asistente.¹⁸ También los jesuitas utilizaron artificios mecánicos para arrancar fuertes emociones de los espectadores, como, en medio de un sermón, hacer descorrerse inesperadamente un telón, que, al mostrar a lo vivo una dramática escena religiosa, hacía prorrumpir en llantos y quejidos a los fieles.¹⁹

Del mismo modo, en los actos eucarísticos se buscaba provocar un momento de intensa emotividad con la brusca aparición del dorado ostensorio eucarístico entre nubes de incienso y cánticos ante los fieles posternados en acto de adoración, al descorrerse repentinamente las puertas del tabernáculo y levantarse el velo sagrado, que cubre de ojos profanos el más recóndito de los misterios, en el altar profusamente iluminado. Muchas veces la presencia de la Divinidad era resaltada también por el *vuelo milagroso* del ostensorio desde el tabernáculo al ara por medio de ocultos resortes. Un espectáculo maravilloso, que, sin embargo, fue pronto condenado por la Iglesia. Desgraciadamente, en el caso que nos ocupa, todos estos mecanismos han desaparecido con las radicales reformas a que fue sometido el trasagrario tras la devastación de la iglesia en los años treinta.

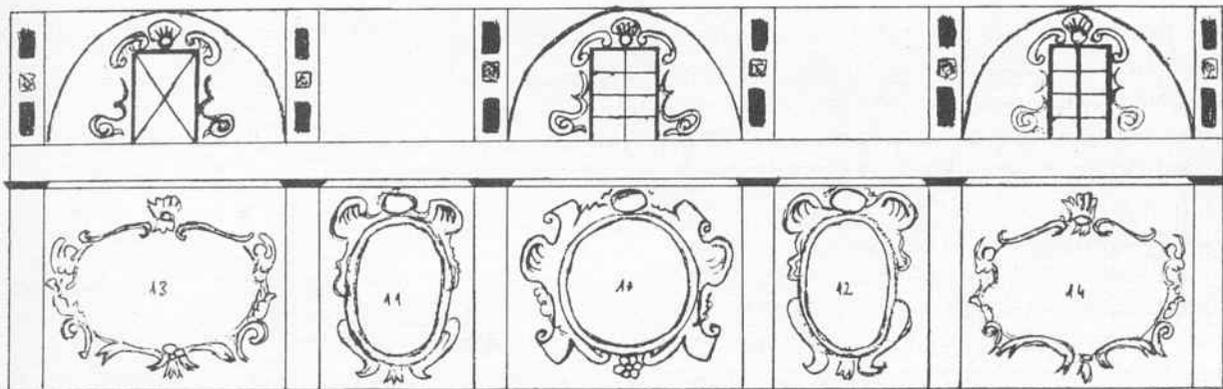
Aunque poco conocido, de entre todos los trasagrarios valencianos, éste, perteneciente a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia, de Campanar, es uno de los más importantes e interesantes, tanto por el mérito artístico de las pinturas que lo decoran como por la complejidad del programa iconográfico que desarrolla.²⁰ Tiene, como hemos dicho, planta rectangular, con acceso a través de dos puertecillas que forman parte del retablo principal de la

¹⁷ PEDRAZA, P.: *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982, p. 25.

¹⁸ Es conocido el caso de una comedia antigua de asunto religioso en exaltación de la orden franciscana: *El diablo predicador*, tan estrafalaria y llena de juegos disparatados de tramoya, que la Inquisición la prohibió ya en 1804. MARAVALL, J. A.: *La Cultura del Barroco*, Barcelona, 1980, p. 479.

¹⁹ OROZCO DÍAZ, E.: *Ob. cit.*, Barcelona, 1969, p. 144.

²⁰ Para una visión más completa del tema de la iconografía y emblemática en el Barroco: SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contra-reforma y Barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981.



Esquema del muro del trasagrario de Campanar. Dibujo del autor

²¹ «Es pintura suya a fresco y cosa superior el trasagrario de la iglesia del lugar de Campanar, y está todo bien simbolizado con alusiones al Santísimo Sacramento.» ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina*, Valencia, 1967, p. 351.

²² APARICIO OLMOS, E.: *Palomino, su arte y su tiempo*, Valencia, 1966, p. 137.

iglesia, a los extremos de la mesa del altar, y está iluminado por una única ventana, también rectangular, en el lado de la epístola, sobre el tejado de la sacristía.

Sus muros lisos están cubiertos hasta media altura por un alto zócalo de azulejos vidriados del siglo XVII, que se extienden también sobre el pavimento. Una cornisa moldurada de breve vuelo, apoyada sobre ménsulas enmascaradas por pilastras fingidas, separa los paramentos del abovedamiento de cañón, que, segmentado por cuatro arcos fajones, deja espacio en el centro para una bóveda baída. Todo el espacio, exceptuado el zócalo, está revestido de una extraordinaria pintura en fresco, que finge arquitecturas y elementos decorativos y desarrolla un programa iconográfico de gran calidad, a base de medallones con escenas, cartelas y filacterias con inscripciones.

La paternidad de esta decoración pictórica es discutible, aunque pesa la autoridad del erudito dieciochesco Marcos Antonio Orellano, que en su *Biografía pictórica valentina* la atribuye a Dionisio Vidal,²¹ nacido en Valencia en 1670, discípulo que fue del famoso fresquista decorador y pintor de cámara cordobés Acisclo Antonio Palomino, bajo cuya orientación habría realizado Vidal poco después, al filo del siglo XVIII, la grandiosa empresa de cubrir con decoraciones al fresco los muros y bóvedas de la parroquia gótica de San Nicolás Obispo.²²

En todo caso, los frescos del trasagrario que nos ocupa son algo anteriores, y corresponden a las postrimerías del siglo XVII, y en ellos, antes que reflejar la unidad de concepción, propiamente barroca de su maestro Palomino, prefiere utilizar un sistema compartimentado de tradición manierista,

que pudo aprender de las decoraciones murales de la capilla de la Casa Consistorial o del presbiterio de la iglesia del convento de Santa Tecla.

Mientras que Palomino llega incluso a suprimir elementos arquitectónicos, como la proyección interior de la linterna de la cúpula de la basílica de los Desamparados, para poder desarrollar sus grandes composiciones de cielos abiertos, que abarcan unitariamente bóvedas inmensas como la mencionada o la famosa de San Juan del Mercado, es evidente que la técnica de Vidal se desarrolla con mayor facilidad en un espacio compartimentado y de arquitecturas fingidas que subdividan y enmarquen las distintas escenas, como lo demuestra su obra posterior de San Nicolás.

A este manierismo pictórico, reflejado además por los modelos decorativos de estas arquitecturas, tales como hermas, estípites, frontones curvos de líneas carnosas, abundantes veneras, grutescos y cartelas, reforzado todo por la posición forzada y angustiosa de algunos de los personajes representados, une Vidal el empleo de un ilusionismo óptico y excepcional dominio de la perspectiva y el escorzo, muy natural en un discípulo de tan distinguido teórico en la materia²³ como lo es Palomino.

En el trasagrario de Campanar, exceptuando una cornisa apenas moldurada y de escaso vuelo, los cuatro arcos fajones y tres vanos de arista viva, todas las demás decoraciones arquitectónicas son fingidas. Así los ricos frontones curvos decorados con broncíneas cabezas de querube y veneras, flanqueados por ricas molduras y grutescos, que decoran estos tres vanos, y otras dos ventanas fingidas con sus vidrieras pintadas sobre los lunetos. Un alto arquitrabe sobre la cornisa está adornado con placas de mármoles y jaspes falsos, las decoraciones alternando placas de jaspe y engañosos florones de yeso se extienden sobre los arcos fajones. Mixtilíneas enmarcaciones decoradas con veneras, hermas y guirnaldas florales acogen los medallones con las distintas escenas, y, finalmente, los complicados estípites, rematados en hermas-atlantes con cabezas de querube de mármol fingido, definen las falsas pilastras que sostienen la cornisa. Numerosas cartelas ovales decoradas con complejos diseños, que recuerdan el trabajo del guadamacil vistosamente coloreado y las ilustraciones de muchos libros de la época, comentan con sus inscripciones latinas los asuntos.

²³ No en vano Palomino es el autor de un célebre tratado de pintura, con especial insistencia en el dibujo, la perspectiva y el escorzo; en el que se manifiesta perfectamente al tanto de los secretos de su profesión. *Museo Pictórico o Escala Óptica*, Buenos Aires, 1944.



Estípite pictórico del trasagrario de Campanar

²⁴ El capítulo sexto de S. Juan es aquél en que se narra el Anuncio del Misterio eucarístico y se hace referencia a la dificultad de creer en las palabras de Jesús, a pesar de los signos y prodigios.

²⁵ Este capítulo de Marcos narra la Institución de la Eucaristía, y en él los apóstoles beben del cáliz.

De toda esta decoración es lo más destacable la perfección del acabado y del dibujo, que produce una fuerte impresión de volumen y peso, aun en tan reducido recinto y a tan corta distancia, que da fe de la maestría de Vidal en cuanto a decorador, ya que no se puede decir lo mismo de la calidad de las diferentes escenas que componen el programa. Este se centra, fundamentalmente, en resaltar dos aspectos en relación con el Misterio eucarístico: el *Alimento de Vida*, y también *Pan*, en la parte de la epístola; y la *Abundancia de Bienes o de la Gracia*, y también *Vino*, en la parte del evangelio; reservando la zona central para la exaltación y glorificación de la Eucaristía en su faceta de *especie sacramental*. Para mayor comodidad en el estudio y descripción de este programa he subdividido las escenas de acuerdo con la numeración a que remiten los diseños adjuntos.

1. *Exaltación de la Sagrada Forma*.—La pintura cubre una bóveda baída, a modo de cúpula, con un rompimiento de cielo de colores muy claros. En el vértice, una hostia de gran tamaño irradiando resplandores; a su alrededor, un grupo de *putti* forman un corro sosteniendo gavillas de espigas de trigo y racimos de uvas, en alusión a las especies sacramentales. Otros angelitos y cabezas de querubes entre nubes terminan de poblar la escena, que, en conjunto, con las cuatro restantes de las esquinas, es una transmutación moderna del *Pantocrator* románico, en la que la *Majestad de Cristo* es sustituida por la de su *Símbolo eucarístico*. Lo más destacable de esta pintura es la calidad del escorzo del grupo de ángeles que forman corro, y que podemos contemplar en la característica perspectiva de *sotto in sù*.

2. *Evangelista San Juan*.—Un águila de grandes proporciones, costreñida en un espacio angustioso, que se prepara con el pico entreabierto para emprender el vuelo; tradicional representación del apóstol y evangelista Juan Zebedeo. En la parte inferior, en una cartela muy decorada de grisalla, con grandes letras capitales doradas, se lee: *COLLIGITE Jn. Cap. 6.*²⁴

3. *Evangelista San Marcos*.—Un león de poderosa melena ruge, oprimido por la angostura de su espacio, y clava su fuerte garra sobre otra cartela similar, con la inscripción: *SUMITE Mc. Cap. 14.*²⁵

4. *Evangelista San Lucas*.—Un toro de poderosa cornamenta, agobiado también por la estrechez del espacio, eleva su bramido al cielo. Ante él, en otra cartela parecida, encerrada en su gruesa venera: *DIVIDITE Lucc. Cap. 22*.²⁶

5. *Evangelista San Mateo*.—Una figura humana alada apenas encuentra sitio para agacharse, y parece que de un momento a otro vaya a precipitarse sobre el espectador. Entre sus piernas colgantes aparece la leyenda: *COMEDITE Mth. Cap. 26*.²⁷ Obviamente son referencias a los Evangelios, *Libro de la Vida*, sobre el misterio del *Pan de Vida*, que ocupa el lugar central; alusiones de los evangelistas, testigos del Misterio y apoyaturas dogmáticas del mismo, según las definiciones de Trento. Son invitaciones evangélicas a comprender, meditar y recoger el Misterio eucarístico (*colligite*); compartirlo, dividirlo entre los hermanos (*dividite*); recibir el sacramento, con conciencia de lo que representa según la exigencia de San Pablo (*sumite*) y comerlo para obtener vida eterna (*comedite*), de acuerdo con la invitación eucarística compuesta bajo inspiración de Juan de Ribera para las procesiones eucarísticas de su Colegio del Corpus Christi, fundado pocos años antes: «*Pues comamos y bebamos de este Augusto Sacramento y la vida encontraremos...*» Son también al mismo tiempo referencias al sacrificio de la misa y defensa teológica del mismo ante la amenaza de la Reforma.

6. *Moisés preside la recolección del maná celeste*.—Esta escena, como las tres siguientes, está pintada sobre el medio cañón de la bóveda, por encima del arquitrabe. Las escenas se enfrentan dos a dos, y, sin solución de continuidad, se mezclan los celajes de una y otra, para indicar una íntima correspondencia. Moisés, con sus atributos tradicionales y los dos rayos de luz como *protuberancias* que señala la Biblia²⁸ e irradian de su poderosa testa, preside un grupo de israelitas que recogen el maná en ollas de bronce dorado. Al fondo, un conjunto de tiendas y pabellones; los *tabernáculos del Desierto* en el largo camino hasta la *Tierra de Promisión*. Una cartela decorada explica la razón de la escena: *VERE CIBUS*, es decir, *verdadera comida*²⁹, y compara el maná del Antiguo Testamento al Cuerpo de Cristo.

7. *El Pueblo de Israel recoge el maná*.—Un grupo de israelitas, representados en posturas declamatorias, muy al gusto del manierismo romano, colectan el *maná* en panzu-

²⁶ Narra también los sucesos de la Última Cena y las palabras del Cristo: «*Tomad y repartiadlo entre vosotros*», en el versículo 17.

²⁷ En la narración de la Cena, según Mateo, en el versículo 26, el Cristo dice: «*Tomad y comed, este es Mi Cuerpo*.»

²⁸ *Exodo*, 16, 13-21.

²⁹ Referencia a las palabras de Cristo: «*Mi Carne es verdadera comida y Mi Sangre verdadera bebida*», *Juan*, 6, 55.

³⁰ Juan, 6, 53-55.

³¹ Números, 13, 21-23.

³² Juan, 6, 55.

³³ La inscripción completa indicaría: «*Vinum germinans virgines*» y está tomada de la obra del presbítero italiano continuador de la *Historia Eusebii*, Rufino de Aquilea (340-410), *Historia Ecclesiastica a Rufino translata et continuata* (395), 11-9. El *Vinum* representado por la anterior *Vere Potus* es la Sangre de Cristo, en cuya embriaguez se engendra la virtud de la virginidad como respuesta total a la entrega total de Cristo por medio del don eucarístico. Estas palabras, así como *Vere Cibus frumentum electorum*, fueron tomadas por Santo Tomás de Aquino para la composición del oficio propio del Corpus Christi.

³⁴ REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, III, p. 1278.

³⁵ Recuérdese la que traspasa el pecho de Santa Teresa en la célebre escultura de Bernini, significando su arrebato místico.

das ollas de bronce dorado; al fondo, los tabernáculos, como en las dos escenas restantes. La inscripción nos explica: *FRUMENTUM ELECTORUM*, alimento de los elegidos. En referencia al pasaje evangélico³⁰ en que Cristo habla de la necesidad de comer su cuerpo para vivir: «*En verdad, en verdad os digo, si no coméis la carne del Hijo del Hombre y no bebéis su sangre no tenéis vida en vosotros. El que come Mi Carne y bebe Mi Sangre tiene la Vida eterna y Yo le resucitaré en el último día*», de acuerdo con la significación general de esta parte del trasagrario, *Comida de Vida*, en otro lugar que indicaremos, una filacteria advierte: *ut vitam habeant*.

8. *Moisés asiste a la llegada de los exploradores de Canaán*.—Moisés, rodeado de personajes a la puerta de su tienda, preside la llegada de los exploradores que había enviado a reconocer la tierra de Canaán. Dos de ellos, según el texto del libro de los Números,³¹ portan un gran racimo de uvas pendiente de una vara. La cartela indica: *VERE POTUS, verdadera bebida*, referencia a las palabras de Jesucristo: «*Mi sangre es verdadera bebida*»,³² representada por el grueso racimo de uvas que transportan los exploradores.

9. *Caleb arenga al Pueblo de Israel*.—Caleb, en la posición clásica para representar al general arengando a las tropas, se dirige al pueblo, desanimado por los informes de los exploradores de Canaán, para infundirle coraje: «*Subamos y tomemos posesión del país, pues podemos conquistarlo con facilidad*» (Números, 13-30). La inscripción explica: *GERMINANS VIRGINES*,³³ es decir: *engendra vírgenes*.

10. *Glorificación de Santo Tomás de Aquino*.—En el medallón situado en posición central frente al manifestador del retablo, decorado con un marco marmóreo con aplicaciones de hermas bronceas y guirnaldas de flores. Santo Tomás, sobre una nube rodeada de ángeles, vestido de dominico y llevando sobre su pecho el símbolo de su carácter de *doctor angélico*. Sostiene una flecha, que significa amor inflamado³⁵ y la agudeza de su lenguaje al componer el oficio y la misa propias de la festividad del *Corpus Christi*, cuyo himno *Pange Lingua* se canta en todas las celebraciones en que se manifiesta ostensiblemente la Eucaristía. De la flecha irradia, en letras capitales doradas, esta inscripción: *VENEREMUR CERNUI*, veneremos inclinados, correspondiente a dicho himno. Sobre esta escena, en una cartela, las palabras: *BENE SCRIPSISTI*, *bien has escrito*, aluden a un milagroso incidente en que la voz divina habló a Tomás desde un

crucifijo para alabar su labor. No hay que olvidar que Tomás de Aquino es también el autor de la *Summa theologica*.

11. *Sansón encuentra el panal en la boca del león*.— Dentro de un marco profusamente decorado al estilo del anterior, la escena en grisalla de tonos azulados representa el momento en que Sansón, juez de Israel, encuentra que las abejas han formado un panal en la boca del león al que había dado muerte. La cartela correspondiente a este asunto señala: *DE FORTI DULCEDO*, es decir, *del fuerte salió dulzura*. La leyenda hace alusión al enigma propuesto por Sansón a sus treinta compañeros después de encontrar el panal en la boca del león, y que nos relata el libro de los Jueces:³⁶ «Del que come salió manjar y del fuerte salió dulzura.» Es una clara referencia al *manjar eucarístico* al que se alude en esta parte del trasagrario.

12. *Alegoría de la Sabiduría*.—En un medallón similar al anterior, y también en grisalla azulada, se proyectó representar una figura de matrona como alegoría de la Sabiduría, pero esta parte no llegó a ser terminada a causa de problemas entre el autor y el clero parroquial, quizás debido a las manías de su extraño carácter que refiere Orellana.³⁷ Lo que subsiste, apenas esbozado, es la parte inferior del ropaje, de amplios pliegues, que debía vestirla y los pies. La cartela indica: *NUTRIT ET ROBOPAT*, *nutre y robustece*, palabras del libro de los Proverbios³⁸ refiriéndose a la Sabiduría, que en este caso se aplican a la Sacra Bebida.

13. *Multiplicación de los Panes y los Peces*.—En el muro lateral de la epístola, en una recortada tarja, decorada con hermas bronceínas y riquísimas y complicadas labores, se representa este pasaje evangélico³⁹ del milagro inmediatamente anterior a la declaración del *Misterio eucarístico*. Jesús, en lo alto de una colina, rodeado de sus apóstoles, toma los panes del cestillo que le tiende el niño y los bendice. A su alrededor, circundando la colina y sentados en diversas posturas, varias figuras representan aquella multitud de cinco mil personas. Según el Evangelio de Juan, Felipe había comentado: «¿Dónde compraremos pan para que éstos tengan qué comer?» Andrés se adelanta y le dice: «Aquí hay un muchachito que tiene cinco panes y dos peces. Pero ¿qué es esto para tanta gente?» Jesús manda que todos se sienten, toma los panes, los bendice y ordena repartirlos. El relato termina diciendo que todos comieron hasta hartarse y aún se recogieron doce cestos de sobras. Una filacteria sobre la escena indica: *MIRACULORUM MAXIMUM*, es decir, *el*

³⁶ *Jueces*, 14, 14.

³⁷ «Dicho Profesor después de padecer habitualmente una profunda hipocondría, por la cual se hacía como insufrible de sus mismos discípulos, falleció en esta ciudad en...» ORELLANA, *Ob. cit.*, p. 351.

³⁸ Invitación al banquete de la Sabiduría. *Proverbios*, 9, 5.

³⁹ *Mateo*, 14, 13-22 y 15, 32-39; *Marcos*, 6, 30-44 y 8, 1-9; *Juan*, 6, 1-15.



El ave Fénix de la decoración pictórica del trasagrario de Campanar

mayor de los milagros. Como la declaración del Misterio eucarístico tuvo lugar a continuación de este suceso, el texto quiere indicar, como el mismo Jesús había dicho, que sus portentos eran la confirmación de la divinidad de sus palabras. No en vano los participantes de este milagro exclaman, según Juan: «Este es verdaderamente el profeta, el que ha de venir al mundo.»

14. *Las Bodas de Caná.*—En la pared opuesta, y en una disposición similar, la representación de este pasaje evangélico, en una escena de gran riqueza y complejidad, al gusto veneciano. A la derecha, Jesucristo, sentado, realiza el milagro de transformar agua en vino, para evitar la vergüenza de los novios. Delante de él se amontonan las altas tinajas de barro, las *hidrias* evangélicas; detrás, el maestra-sala y los criados. A su derecha, los novios, bajo un dosel de Damasco; enfrente, la Virgen, su madre, sentada, contempla la escena; en torno a la mesa, ricamente servida, se agrupan los invitados. El fondo está compuesto por una grandiosa arquitectura renacentista, en forma de arco triunfal, que deja entrever el paisaje. También esta escena está incompleta, alterándose el fresco y desapareciendo los retoques al temple, a causa de humedades. Como casi todas las demás escenas, es de inferior calidad a las arquitecturas fingidas, lo propiamente decorativo y los escorzos de la bóveda baída, indicando quizás la mano de discípulos o colaboradores. También se puede inferir a partir de ella cómo fue organizada la concepción de la pintura, realizándose primero el enmarque decorativo al fresco y después las escenas tomadas de estampas o grabados, al fresco, con retoques de temple. La filacteria que acompaña el asunto indica: *PRIMUM SIGNORUM*, es decir, *el primero de los signos*, tal como lo relata el Evangelio de Juan.⁴⁰

15. *Angel con espigas.*—Sobre el muro recayente al retablo, a la parte derecha del manifestador, la figura de un niño con una gavilla de espigas sobre un pedestal borrominesco de jaspe fingido. Sobre él, y hasta la cornisa, cabezas de querubes.

16. *Angel con uvas.*—Figura similar a la anterior, y, como ella, referente a las *especies eucarísticas*. En lo alto, sobre la cornisa, una escena perdida, al ser reformado el nicho principal del retablo mayor, y de la que sólo quedan fragmentos de nubes.

17. *Ave Fénix.*—Medallón que se finge relieve en bronce sobre el dintel de la puertecilla que da acceso al presbite-

rio. El Ave Fénix aparece sobre la hoguera, que la consume, para renacer rejuvenecida. Es una clara referencia a la *Resurrección* y a la *Vida*, destinada a los que se alimentan con el manjar eucarístico: «*El que come Mi Carne y bebe Mi Sangre tiene la Vida eterna y Yo le resucitaré en el último día.*»⁴¹ Sobre el medallón, una filacteria dice: UT VITAM HABEANT, para que tengan Vida.

18. *Pellicano*.—En un medallón similar al anterior, un pellicano se hiere para, según la leyenda antigua referida por Plinio, alimentar a sus crías; clara referencia a la *Pasión* y muerte del Cristo, que con la *Resurrección* forman parte esencial del *Sacrificio de la Misa*, que indirectamente se ensalzan y defienden, y mediante el cual se realiza la *Transubstanciación* de las especies eucarísticas, según la doctrina de Trento. La referencia a estas leyendas antiguas como símbolos del Cristo es usual, y era de fácil lectura para el hombre de la época. Sobre el medallón, otra filacteria proclama: UT ABUNDANTIUS HABEANT; el don se concede hasta sobreabundar,⁴² significando la gracia santificante, que acompaña a la recepción del Sacramento, con lo cual se completa el ciclo de referencias dogmáticas en torno al Misterio de la Eucaristía, que constituyen el programa.

Precisamente la complejidad de este programa y los conocimientos teológicos y bíblicos que precisa su confección hacen pensar en los complicadísimos programas emprendidos por Acisclo Palomino, por ejemplo, para las bóvedas de San Juan del Mercado y Nuestra Señora de los Desamparados, que gustaba de detallar prolijamente en las memorias que acompañaban los proyectos.⁴³ Quizás a él pueda ser atribuida la concepción general del proyecto, que su discípulo Vidal, excelente decorador, realizaría ayudado por colaboradores; no es éste el único caso en que se produce la ayuda directa del maestro al discípulo.⁴⁴

La plenitud del programa eucarístico que acabamos de estudiar y la evidente calidad de la obra pictórica que constituye esta magnífica y fastuosa decoración hacen de este trasagrario de la iglesia parroquial de Campanar uno de los más completos e interesantes de los que se conservan, a pesar de las vicisitudes sufridas, y es motivo de satisfacción el haberlo podido dar a conocer, rescatándolo del olvido al que estaba abocado y propiciando quizás su fácil restauración.

Juan, 6, 54.

De acuerdo con las palabras de Cristo: «*Para que tengan Vida, y en abundancia*», Juan, 10-10.

Véase la referente al tema desarrollado en la Basílica de los Desamparados en APARICIO OLMO, E.: *Ob. cit.*, láms. 68-81, que reproducen el manuscrito de Palomino.

Palomino pintó varios bocetos y preparó la obra de Vidal en San Nicolás. ORELLANA, *Ob. cit.*, p. 350.



El pellicano, del trasagrario de Campanar