

ICONOGRAFIA EUCARISTICA EN LA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ*

Juan Miguel Larios Larios

RESUMEN

La custodia procesional de la catedral de Badajoz, pequeña fábrica de plata, es un magnífico ejemplar de la orfebrería protorenacentista española. Obra de la escuela castellana y terminada en 1559, puede considerarse definitivamente como realizada por el vallisoletano Juan del Burgo, frente a los errores y titubeos precedentes a cerca de la autoría.

Un rico y bien estructurado programa iconográfico, obviamente tiene como centro, la Eucaristía. Prefigurada abundantemente en el Antiguo Testamento ve su cumplimiento en el Nuevo, con la realización cruenta de lo que en ella se anuncia. Profetas, Evangelistas y Sibilas refuerzan con su autoridad la realidad eucarística. Y su estructura turriforme contribuye a este sentido progresivo de la apariencia a la realidad, del accidente a la sustancia, ya que la torre es un evidente símbolo de lo ascensional

SUMMARY

The processional monstrance of Badajoz cathedral a small silver "factory" is —a magnificent example of Spanish protorenaissance silver-work. An example of the Castillian school, finished in 1559, it can certainly be considered to have been made by Juan del Burgo, from Valladolid— despite the confusion as to its authorship.

The article is a rich and well-structured iconographic programme, which is obviously centred round the Eucharist. With its roots in the Old Testament, it reaches its richest expression in the New Testament, with graphic depictions of the events which take place. The figures of prophets, Evangelists and sybils alla combine to give greater solemnity to the Eucharistic message. And its tower-like structure also contributes to this sense of a *progressive* sense of the appearance of reality: from accidental things to substance, since the tower a clear symbol of the ascendant.

La custodia procesional de la catedral de Badajoz fue tema de estudio del profesor Hernández Perera en el 1º Congreso de Arte Español celebrado en Trujillo en junio de 1977. En su comunicación, trataba de establecer la autoría y datación de la magistral pieza de orfebrería a cuyas conclusiones nos referiremos más adelante¹. El objeto de nuestro estudio es fundamentalmente el desciframiento, lo más completo po-

* Comunicación presentada al VI CONGRESO DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS Extremadura, 8-12 de mayo de 1979

sible, de su rico programa iconográfico, así como la significación iconológica del mismo. Este estudio iconográfico lo enmarcaremos dentro de la consideración total de la pieza en todos sus aspectos. Hemos de advertir las dificultades que hemos tenido para el mismo, al habernos resultado imposible la toma de documentación fotográfica, así como de las medidas exactas por habérsenos impedido el acceso directo, a causa de las vitrinas donde se expone.

Desde nuestra primera visita al tesoro de la catedral pacense se despertó el interés hacia tal pieza de orfebrería, pues en él observamos claras relaciones con la custodia de Fuenteovejuna, que entonces nos interesaba. En visitas posteriores, con más detenimiento, fuimos observando su estructura, decoración e iconografía que nos han permitido presentar hoy esta comunicación.

Comenzamos por dejar aclarada la cuestión del autor y la cronología. Parece que siempre se ha titubeado al tratar de la autoría de la custodia e incluso ha habido atribuciones erróneas. Mérida la ha considerado del estilo de Juan de Arfe, y no hay nada más alejado entre las custodias renacentistas; luego la atribuyó a su padre, Antonio de Arfe, con cuyas obras de Santiago de Compostela y Medina de Rioseco sí guarda ciertas relaciones, al menos por tratarse de dos talleres de la misma época en la ciudad de Valladolid². Camón sigue a Mérida y también supone a Juan del Burgo “según nota capitular”³. Por su parte, Alcolea la relaciona con “lo toledano y la manera de hacer de Antonio de Arfe”⁴. Finalmente Hernández Perera en la referida comunicación, tras recoger todos los pareceres aludidos, concluye que la custodia es “obra segura de un taller vallisoletano de primer orden”.

No dejan de extrañar todas estas imprecisiones cuando ya quedó claro y manifiesto desde 1958, cuando M^a Dolores Gómez-Tejedor Cánovas en su libro “La Catedral de Badajoz” publicó el acta capitular donde se indica con una claridad meridiana que el autor de la referida custodia no es otro que el “platero vecino de la ciudad de Valladolid, Juan del Burgo”, el cual trajo la custodia “que se le mandó hacer” y la tiene entregada al mayordomo de fábrica, el cual ha de pagarle en una serie de plazos⁵. Posteriormente Carlos Brasas en su tesis doctoral: “La Platería Vallisoletana y su difusión. La Platería Palentina”, se ocupa de este platero como documentales y algunas referencias al en el bibliografía local⁶. Sin embargo García Chico en su libro sobre “Documentos de plateros vallisoletanos” no lo menciona en absoluto.

Por todo esto, y sin podernos detener en la personalidad de este platero, nos ha parecido oportuno traer aquí dicha acta capitular para ratificar de una vez por todas la autoría de esta custodia. Transcribimos el documento con alguna corrección sobre lo publicado por Gómez-Tejedor.

Juan de Arfe en su tratado “Varia conmesuración...”, al referirse a los orfebres renacentistas de Valladolid, cita a un tal Juan de Osma, que pensamos pueda ser el mismo Juan del Burgo por la relación toponímica⁷.

La fecha de terminación de la obra se puede indicar en los primeros meses de 1559. A esta conclusión hemos llegado gracias a la referencia acta capitular, fechada en Viernes, 23 de diciembre de 1558. Para este día la custodia estaba entregada al cabildo, mas le faltaban algunas piezas que pensamos serían de ornamentación y se le instaba a él o un criado capaz para que viniese a asentarlas; de ahí deducimos que para principios del año siguiente estaría acabada.

Aclarada la cuestión de la cronología y el autor, pasamos a la descripción arquitectónica, base y sostén de un rico programa iconográfico de profundo contenido eucarístico.

Esta importante joya del patrimonio extremeño, única pieza que nos ha llegado del S. XVI perteneciente a la catedral de Badajoz, se encuentra plenamente dentro de los presupuestos artísticos del protorenacimiento español.

Si el gótico crea las primeras grandes custodias en las que el elemento arquitectónico tiene una función

decorativa que contribuye a crear su sentido ascensional, el renacimiento será el que de una forma más pura lleve a la orfebrería la estructura arquitectónica en el pleno sentido de la palabra. De ahí la denominación de microarquitecturas dada a las grandes custodias procesionales que creó el arte sacro español. En ellas se organizan basamentos, columnas y frisos en el más puro valor arquitectónico, donde frente a la ascensionalidad gótica se definen unos planos horizontales que constituyen la superposición de cuerpos.

La obra de Juan del Burgo, muy próxima a lo que se trabaja en los talleres de Valladolid, y más concretamente al de Antonio de Arfe, constituye el tipo de custodia turriforme.

Su planta es de tipo cuadrangular con cuatro cuadrados más pequeños adosados en las esquinas, esquema que se repite tanto en el primer basamento como en el segundo, sobre el que se yerguen las cinco torrecillas. El primer basamento mide en su totalidad 84 cm. de lado y el segundo 52 cm.

Su alzado está constituido por una torre central de cuatro cuerpos, como es usual en este tipo de custodia y otras cuatro de menores proporciones, de cuatro cuerpos también situadas en las esquinas, siendo sus ejes de simetría paralelos al de la mayor.

La altura máxima de la custodia es de 135 cm., siendo algo menos del doble de la base. Debido a la altura de las torres laterales, ésta no es inscrita dentro de la pirámide trazada desde la base hasta la cúspide, en cambio el cuerpo central sí lo recoge la pirámide trazada desde el segundo basamento. Juan de Arfe considera este hecho como canon de proporcionalidad en cuanto al decrecimiento en anchura de cada uno de los cuerpos⁸.

Por lo que respecta a la proporcionalidad de cada uno de los cuerpos en cuanto a la altura, en las torres laterales sí se establece la ecuación duplex-sexquilátera que el citado tratadista considera para las custodias de grandes proporciones. En cambio en la torre central el primer cuerpo es mayor, no siguiendo dicho canon, que se recupera a partir del segundo. Esta desmesura del primer cuerpo la pone en relación con el tipo de andas procesionales.

Ya hemos descrito la estructura general de la custodia, realizada según unos cánones que rigen a la orfebrería plateresca, analizaremos ahora los elementos arquitectónicos y decorativos. El primer basamento, que parece haber sufrido una remodelación y restauración posterior, presenta una serie de relieves en piezas sobrepuestas de 9,5 cms. de base por 6 cms. de altura, cerrando con una forma circular. Se disponen cinco de esos relieves en cada uno de sus cuatro frentes. Los relieves son de buena factura y acertada composición, con cierto aire manierista en las figuras de tipos alargados y nerviosos movimientos, los cuales en todo momento nos parecieron copiados de una biblia ilustrada. El segundo basamento presenta otra serie de relieves de menores proporciones y formato rectangular, situándose tres en cada frente del tipo historiado y dos de tema decorativo en los laterales del basamento de las torrecillas. Estos relieves, menos precisos debido a su pequeño formato, ofrecen ciertas tendencias goticistas.

La torre central se organiza en cuatro cuerpos de base cuadrada. El primero de ellos con cuatro columnas que apoyan sobre pedestales contienen relieves de figuras femeninas portadoras de cestos de fruta sobre sus cabezas. El fuste de las columnas está decorado de grutescos en su tercio inferior y estriado en el resto. Los capiteles son jónicos, dirigiendo sus volutas hacia los lados. Sobre ellos apoyan un sistema adintelado de friso decorado con angelitos y guimaldas y pequeña cornisa. Sobre la cornisa hay un pequeño adorno a modo de reducido frontón. Este primer cuerpo alberga el expositor de tipo circular con nimbo de nubes y pequeños rayos solares que lo sostienen un angelito, a su vez apoyado sobre una base octogonal con figuras de bichas en cuatro de sus frentes. Juan de Arfe consideraba la utilización de capiteles jónicos para el primer cuerpo⁹.

El segundo cuerpo tiene columnas de fuste decorado hasta la mitad con grutescos y el resto estriado con elegantes guirnaldas. Los capiteles son del tipo corintio compuesto. Tras las columnas se presenta un templete que abre en cuatro arcos de medio punto, conteniendo la imagen de Cristo resucitado sobre el sepulcro, cuya losa está corrida. En los cuatro ángulos y exterior a las columnas montan guardia cuatro soldados vestidos a la romana. El friso de este cuerpo tiene relieves de angelitos afrontados.

Las columnas del tercer cuerpo son de fuste estriado en su totalidad y capitel jónico. Del dintel que sustentan cuelgan guirnaldas y éste asimismo se encuentra decorado. En su espacio interior se cobija la imagen de María Asumpta, de tipo goticista, flanqueada por cuatro angelitos.

Finalmente un cuerpo de tipo cilíndrico, abierto por cuatro arcos de medio punto, sobre los que hay un friso con decoración de triglifos y se corona con cuatro bichas y una pequeña cruz en la cúspide. En el interior una campanita y en los ángulos exteriores cuatro angelitos.

Las cuatro torrecillas de los ángulos, de proporciones menores que la central, también se distribuyen en cuatro cuerpos de tipo adintelado soportados por columnas. Las del primer cuerpo con fuste decorado en la mitad inferior y el resto estriado, tienen capiteles del tipo monstruoso en las torrecillas de la derecha y del tipo corintio compuesto en sus correspondientes de la izquierda. El segundo cuerpo tiene columnas de fuste similar y capiteles jónicos, presentando una inversión respecto a la torre central. Las columnas del tercer cuerpo son sustituidas por balaustres que soportan el cuarto cuerpo de forma cilíndrica con decoración de guirnaldas y triglifos. Coronando todo hay una figura femenina en cada torre. A la altura del segundo cuerpo existen unos demonios a modo de arbotantes que las unen a la torre central, contribuyendo a su estabilidad.

Toda la custodia está realizada en plata procedente quizás de la recién descubierta América, sobredorada en su totalidad, menos las figuras de los evangelistas, profetas y cinco campanillas. El trabajo está realizado a cincel. Los repertorios de grutescos no presentan mayor novedad, son bucráneos, guirnaldas, cartelas y angelitos.

Los cuatro farolillos de las esquinas del primer basamento son adiciones posteriores y por cierto de mal gusto, chocante con el resto de la obra.

Programa iconográfico

Objeto fundamental de esta comunicación es la lectura del programa iconográfico contenido en la custodia, y la posterior interpretación del mensaje eucarístico.

En perfecta armonía con la obra arquitectónica se desarrollan una serie de elementos figurados, unos con un carácter puramente decorativo, y la mayoría respondiendo a una idea previa creada por un eminente teólogo, seguramente perteneciente al cabildo catedralicio. A estas figuraciones es a las que nos vamos a referir por ser las portadoras del contenido simbólico.

Por cuestión metodológica iniciamos la lectura de abajo arriba, luego, al buscar su interpretación, señalaremos los niveles ideológicos y ejes simbólicos.

El basamento inferior ofrece una serie de veinte relieves, todos ellos de escenas bíblicas, pertenecientes al Antiguo Testamento. En el esquema hemos numerado las escenas partiendo de la parte posterior y siguiendo el orden de derecha a izquierda. No se sigue el orden cronológico ni tampoco apreciamos otra

intencionalidad particular, así mismo pensamos que este aparente desorden no responde a un montaje posterior por restauración o limpieza.

Los relieves son los siguientes:

1.— *Eva da de comer a Adán. (Génesis 3,6)*

La escena se organiza de la forma tradicional en que el árbol es el eje central a cuyos lados se disponen Adán y Eva, ofreciendo ésta el fruto prohibido.

Su referencia a la Eucaristía se debe a la antítesis que se establece entre el alimento de muerte (fruto prohibido) y el alimento de vida (pan eucarístico). Perdidos nuestros primeros padres por un majar, estaban destinados a ser redimidos por otro¹⁰. La concepción cristiana de la historia universal y del destino humano se ordena en torno a dos hechos esenciales, tras los cuales todos los demás parecen secundarios: la caída y la redención, el pecado original y la gracia aportada por Cristo. La meditación de los cristianos se concentra siempre bajo estos dos acontecimientos de los que depende su destino en esta vida efímera como en la vida eterna. El árbol del pecado también se ha relacionado frecuentemente con el árbol de la cruz¹¹.

2.— *Joab mata a Abner (II Samuel 3,27)*

Esta segunda escena, un tanto insólita en los programas eucarísticos, la hemos querido reconocer así sin otro dato que lo que allí se representa y siempre con cierto riesgo de error. Dos personajes con ropas y armaduras de guerrero se abrazan mientras uno le clava un puñal por la espalda a su oponente. Cotejando grabados de la Biblia y pasajes que pudiesen narrar algo similar, hemos llegado a la conclusión de que se trata de Joab, general de la armada de David, que, queriendo vengar a su hermano, atrajo a Abner traidoramente hacia una emboscada. Se dirigió hacia él fingiendo querer abrazarle y le clavó su espada por la espalda.

Su relación con la Eucaristía la podemos ver en cuanto que éste es el sacramento de la muerte y de la vida de Cristo, y esta escena es un tema tipológico que prefigura la traición de Judas.

3.— *David tocando ante el Arca de la Alianza (II Samuel 6,13)*

El Arca, según el tipo tradicional, es llevada en parihuelas por cuatro sacerdotes. En la comitiva figuran unos trompeteros que penetran en la ciudad amurallada de Sión. Como detalles más anecdóticos se aprecian figuras asomadas a las ventanas, una de ellas puede ser Mikal, hija de Saúl.

El traslado del Arca es una figura clarísima del transporte de la Eucaristía en la custodia procesional. Por su parte, David realiza una danza ritual conforme a las costumbres orientales, y despojado de sus vestidos es una prefigura del expolio de Cristo antes de ser crucificado¹².

4.— *Elías alimentado por un ángel en el desierto (I Reyes 19,5-8)*

La escena es bien conocida, viéndose a Elías recostado a la sombra de un árbol, donde un ángel le asiste con un pan y un jarro de agua. Reconfortado continuaría su camino hasta el monte Horeb. Resulta curioso que, aún tratándose de un desierto, la escena ofrece una abundante vegetación.

Símbolo eucarístico es en cuanto se ha considerado como una prefigura de la Cena y Sto. Tomás de Aquino lo incluyó en el Oficio del Santísimo Sacramento. Caminando Elías durante cuarenta días y cuarenta noches con la fuerza de aquella comida y bebida evidencia el vigor que infunde al alma el pan eucarístico¹³. Como tema cristológico, Elías en su desesperación en el desierto, reconfortado por un ángel, es prefigura de la agonía de Jesús en el Huerto de los Olivos.

5.— *Sacrificio de Isaac (Génesis 22,1-14)*

El relieve recoge el momento supremo en que el ángel detiene el brazo de Abraham y la figura del cordero se aprecia entre unos matorrales.

El sacrificio de Isaac es una prefiguración minuciosa del sacrificio del Hijo de Dios. Es el tipo del sacrificio incruento de la Eucaristía que reemplaza en el cristianismo los sacrificios humanos, paralelismo que se pone de manifiesto en la Secuencia de la fiesta del Corpus Christi.

6.— *Bendición de Isaac a Jacob (Génesis 27,1-46)*

Isaac, recostado en un lecho cubierto con amplio dosel, bendice a su hijo Jacob que le presenta la comida preparada por su madre Rebeca. A través de la puerta se ve a Esaú cazando.

Este tema tampoco lo encontramos en los repertorios eucarísticos y su relación no la vemos si no es en la alusión al alimento presentado por Jacob y la bendición de Isaac que le otorga todos los derechos de primogenitura. Algo más rebuscada es la interpretación de S. Agustín, el cual ve a Jacob, bendecido por su padre ciego, prefigura de Cristo bendecido por los profetas, que no le conocieron. Finalmente no sabemos si en la mente del realizador del programa estaba la idea, tomada del ceremonial de la consagración episcopal, en la que los guantes episcopales significan la pureza de Cristo y así como Jacob mereció la bendición de su padre por las pieles que se colocó en sus brazos, de la misma manera el obispo alcanza la bendición de Dios para realizar el sacrificio de la Misa.

7.— *La embriaguez de Noé (Génesis 9,20-23)*

Noé tras haber probado del fruto de la viña que plantó, se embriagó, quedando desnudo ante la vista de sus hijos, que cubren su desnudez, tras la mofa de uno de ellos. Como fondo de la escena hay abundantes vides.

El vino que ha causado la embriaguez de Noé es prefigura del vino eucarístico, contraponiendo los males de uno a la acción salvífica del otro. El “Baco bíblico” también se ha considerado imagen de la irrisión de Cristo en su desnudez.

8.— *El encuentro del Melquisedec y Abraham (Génesis 14,18-20)*

El relieve representa el momento en que Abraham, victorioso en el Valle de los Reyes contra los amalecitas, se encuentra con Melquisedec, quien en acción de gracias hace una oblación de pan y vino. Al fondo se observan unas tiendas del campamento de Abraham.

Los Santos Padres han propuesto este pasaje como la figura más eminente del sacrificio de Cristo. La simplicidad del mismo significa el carácter universal del sacrificio eucarístico¹⁴.

9.— *Abraham visitado por tres ángeles (Génesis 18,1-15)*

Los personajes de la escena se disponen ante una mesa del tipo de tijera sobre la que se encuentran los manjares del banquete: los panes y el cordero. El hecho ocurre en el encinar de Mambré.

El banquete de Abraham es una imagen clara del banquete eucarístico, ya que uno de los alimentos es pan amasado con tres medidas de harina. También es imagen de la nueva alianza de Cristo con los apóstoles, a quienes brindó su propia carne y sangre¹⁵. Por su parte, la Contrarreforma la utilizó como símbolo de la tercera obra de misericordia.

10.— *Moisés hace brotar agua de la roca (Exodo 17,1-7)*

La figura de Moisés se yergue al fondo de la escena sobre una gran roca que golpea haciendo brotar el agua, cuya corriente discurre por la piedra mientras, los israelitas, en figuras de soldados, se aprestan a saciar su sed.

El agua es imagen del vino, al menos como bebida, así lo contraponen S. Pablo (I Corintios 10,3-4). San Agustín ve en la roca la figura de Cristo y la Biblia de Toledo dice: “que los prelados golpeen la roca que es Cristo y obtendrán agua de sabiduría para proveer al pueblo sediento. Cristo, golpeado por los judíos, abrió en el cruz las ricas fuentes de sus llagas¹⁶.”

11.— *David y Goliat (I Samuel 17,31-58)*

La escena es de gran belleza. Goliat yace en el suelo, derrotado por el joven David. El gigante viste al uso romano, el casco caído en tierra, en la mano izquierda tiene un hacha y la espada enfundada. David, de pie, la honda en alto y de su hombro cuelga el zurrón de pastor. En primer plano el campamento de los filisteos y al fondo la ciudad.

No vemos el simbolismo eucarístico en este pasaje, sí el contenido cristológico, pues David, antepasado directo de Cristo, anuncia su victoria sobre Satán. Por su parte, en el ciclo psicossomático de las virtudes y vicios, Goliat simboliza la cólera¹⁷.

12.— *Jacob lucha contra el ángel (Génesis 32,25-33)*

Las figuras del ángel y Jacob adoptan una actitud cara a cara, con cierto verticalismo y los pies adelantados. El paisaje está bien tratado.

Aquí tampoco se vislumbra el simbolismo eucarístico, quedando patente una psicomaquia. El ángel es figura de Dios que, mediante una lucha, pone a prueba a los elegidos; sin embargo, la interpretación más generalizada es el combate interior, que se desarrolla en cada hombre, en el que, como Jacob, hemos de salir vencedores con la ayuda de la gracia.

13.— *La Pascua judía (Exodo 12)*

En torno a una mesa del tipo ya descrito se agrupan seis personajes; sobre ella hay tres platos con el cordero, panes ácidos y lechugas silvestres.

Las prescripciones rituales de Dios sobre el cordero son una clara alusión al Cordero de Dios¹⁸. Evidentemente es una prefiguración de la Última Cena, no en vano ocupa el centro del frente de la custodia.

14.— *Paso del Mar Rojo (Exodo 14)*

En un primer plano observamos el mar, donde se sumergen los egipcios con carros y caballos. Una corona real identifica al faraón. A la otra orilla, la comitiva de judíos, acompañada de diversos tipos de animales.

Su simbolismo está relacionado con la economía de la salvación de los fieles que se purifican por el Bautismo en la sangre roja de Cristo, mientras sus perseguidores se sumergen en la condenación.

15.— *La lluvia de maná (Exodo 18)*

La figura de Moisés se destaca en primer plano y los israelitas recogen del suelo el maná, representado bajo forma de pequeños copos.

El maná, que el Exodo compara poéticamente a las perlas del rocío, se representa como una lluvia de hostias que Dios hace descender del cielo para alimentar a los israelitas. Por eso, este milagro ha sido interpretado como una prefiguración de la Eucaristía¹⁹.

16.— *El racimo de la Tierra Prometida (Números 13,23-24)*

Como es usual, Josué y Caleb portan en un palo un gran racimo de uvas.

Esta simbólica prosperidad alude a la abundancia de bienes de la Eucaristía y a la sangre redentora que tiñó las vestiduras de Cristo. Los simbolistas también han visto en este racimo el cuerpo de Jesús, suspendido de la cruz. Jesús es el racimo prensado, cuya sangre llena el cáliz de la Iglesia²⁰.

17.— *Sansón vence al león (Jueces 14,5-18)*

Sansón, sobre el león vencido, le abre sus fauces para extraer el panal de miel, escena de gran fuerza dramática.

Este Hércules judío es un personaje legendario que los teólogos consideran como una prefigura de Cristo, vencedor de Satán, y abriendo la boca del león es Jesús abriendo las puertas del Hades²¹.

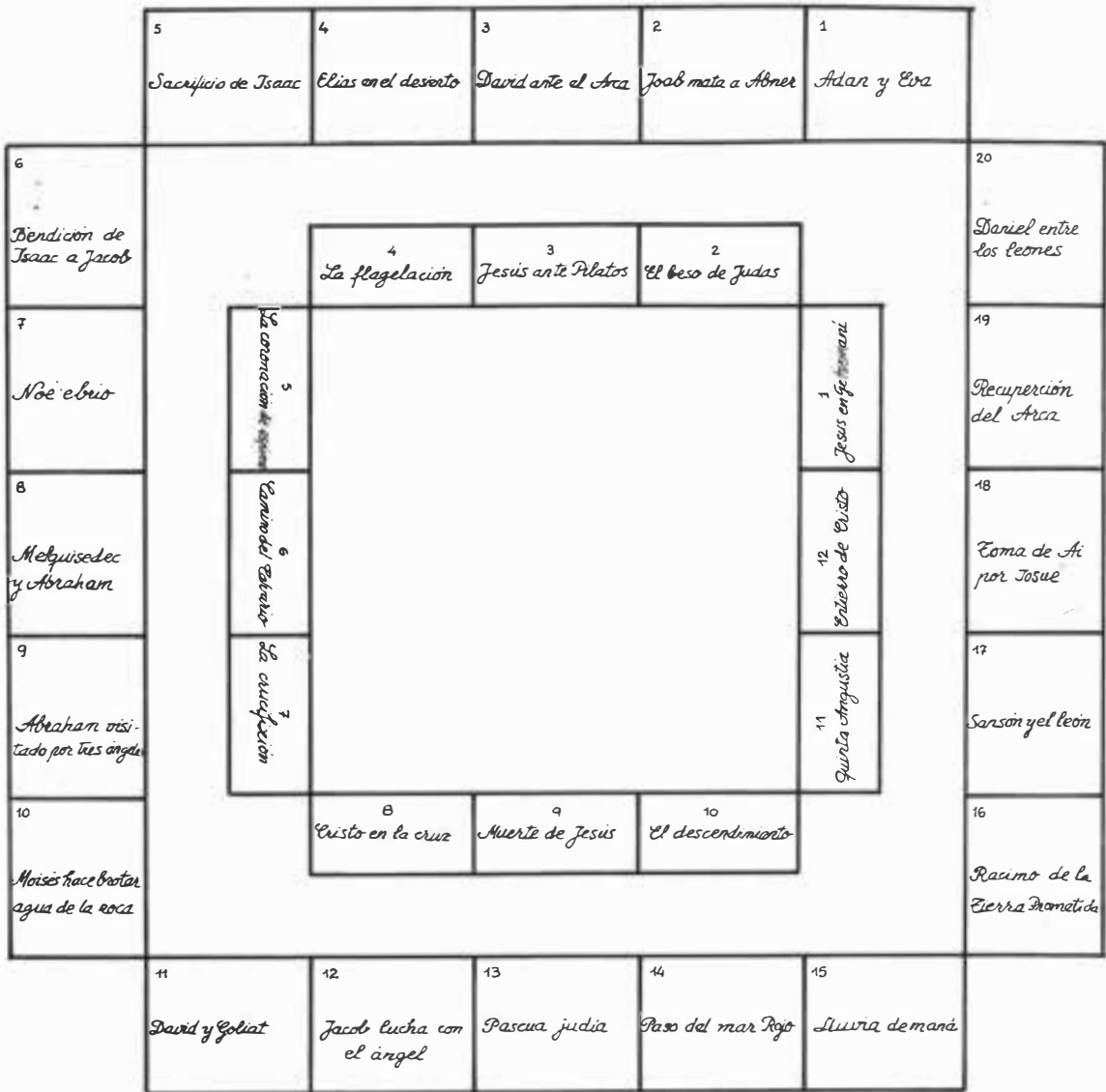
18.— *Toma de Ai por Josué (Josué 8)*

La escena de este relieve la hemos identificado con el citado pasaje a causa de lo que en ella observamos, aunque no ignoramos la posibilidad de error. El conjunto está integrado por guerreros, parte de los cuales son puestos en fuga por otros, observándose una ciudad al fondo. El uniforme militar corresponde al de los legionarios romanos y destacan unos escudos de tipo antropomórfico.

La toma de Ai por Josué se debió a la siguiente estratagema: mientras el grueso del ejército acechaba en las proximidades, él con un grupo de soldados se acercaría a la ciudad y al salirles al encuentro, huirían atrayendo hacia sí a los de Ai, quedando libre la ciudad para ser tomada por los que acechaban ocultos.

No acabamos de dilucidar el significado de esta escena dentro del programa de la custodia, sólo podemos aducir las relaciones que establecen los Santos Padres entre Josué y Cristo. El castigo que dió Josué al rey de Ai se ha querido ver como una imagen del descendimiento de Cristo de la cruz²².

ICONOGRAFIA EUCARISTICA EN LA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ



Esquema iconográfico de los dos basamentos

19.— *Recuperación del Arca de la Alianza (II Samuel 6,1-10)*

El Arca aparece sobre una carreta de bueyes a su paso por la era de Nacón, lugar donde Oza, uno de los conductores del carro puso la mano sobre el Arca y al punto cayó muerto.

La captura del Arca por los filisteos ha sido vista como prefigura del prendimiento de Jesús; en cambio, la restitución anuncia la reconquista de la Santa Cruz llevada a Jerusalén por el emperador Heraclio. Sin embargo, lo que pone en relación con la Eucaristía a este pasaje es el castigo de Oza, hijo de Abinodab, por haber tocado el Arca, imagen de la profanación de la Eucaristía²³.

20.— *Daniel entre los leones (Daniel 14,23-42)*

Daniel aparece en la fosa de los leones, mientras Habacuc traído por los cabellos por un ángel le socorre con agua y pan.

Los teólogos han considerado a Daniel como prefigura de Cristo en la fosa del sepulcro, en cambio, alimentado por Habacuc es un símbolo del alimento eucarístico. Finalmente, los siete leones hambrientos son los diablos correspondientes a los siete pecados capitales.

Los relieves los hemos cotejado con los grabados de una Biblia de la primera mitad del siglo XVI, impresa en los Países Bajos, y en muchos hemos observado notables correspondencias, de ahí que no sea demasiado arriesgado afirmar que tras los relieves existen los correspondientes grabados.

Relieves del segundo basamento: la Pasión de Cristo.

Esta serie sí aparece colocada en perfecto orden cronológico, aunque resulta extraña la ubicación de su comienzo en un extremo del lateral derecho. El sentido de lectura es de derecha a izquierda. Destacamos algunos detalles iconográficos.

I.— Oración de Jesús en el Huerto. Los tres discípulos aparecen durmiendo.

II.— El beso de Judas. La escena se desarrolla en Getsemaní, al fondo Jerusalén amurallada. San Pedro blande la espada.

III.— Juicio de Jesús ante Pilatos. La mujer de Pilatos aparece en segundo plano.

IV.— La flagelación. Cristo atado a una columna central y dos sayones a los lados. Fondo arquitectónico.

V.— La coronación de espinas. Cristo en el centro y dos sayones con palos le golpean sobre la corona. Fondo arquitectónico.

VI.— Camino del Calvario. Cristo con una soga al cuello es arrastrado por un soldado. María es asistida en su desvanecimiento. La Verónica y el Cireneo también figuran en la escena.

VII.— La crucifixión. Cristo extendido sobre la cruz en un suelo rocoso.

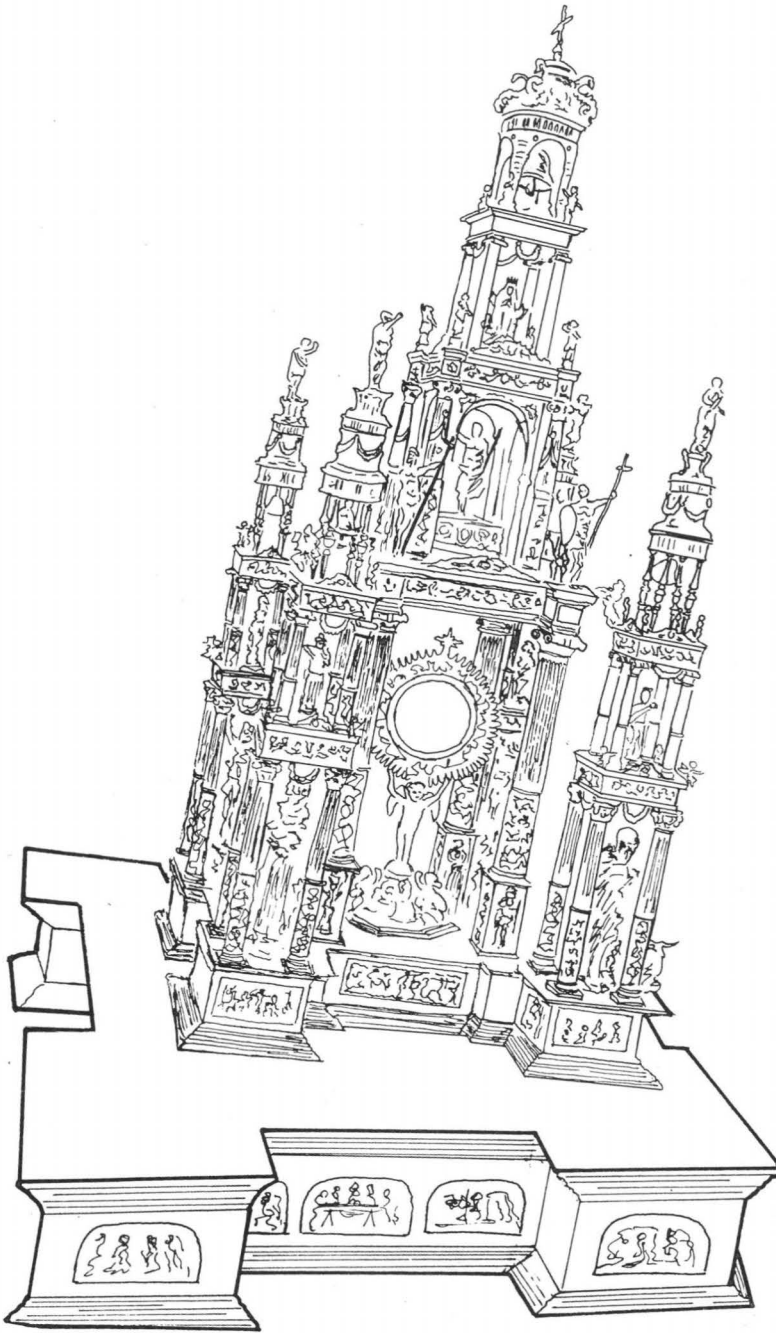
VIII.— Cristo en la cruz. Varios soldados a caballo en torno a la cruz, uno le ofrece la esponja con vinagre. María arrodillada, S. Juan y los fariseos.

IX.— Muerte de Jesús. La Magdalena, entre las otras Marías, besa los pies a Cristo. Jerusalén al fondo.

X.— Descendimiento. María yace en el suelo.

XI.— Quinta Angustia. Jesús en brazos de su Madre. La Magdalena le besa los pies.

XII.— Entierro de Cristo. El cuerpo de Jesús, en sentido longitudinal y siete personajes se agrupan en torno a él.



Si los relieves del Antiguo Testamento los veíamos más cercanos a la estética manierista, éstos reflejan más lo medieval, tanto en la forma como en el contenido, donde se evidencia la visión patética de la Pasión.

Arfe en el citado tratado no considera oportuno colocar escenas de la Pasión en una custodia porque es pieza que sirve en día de regocijo y alegría²⁴; sin embargo, el Misterio de la Pasión de Cristo está íntimamente ligado al de la Eucaristía.

Este serie que comienza con la Oración en el Huerto y culmina con el Entierro queda perfectamente justificada en este conjunto de iconografía eucarística. Ya en Getsemaní aparece el cáliz de la Pasión, que alude a la sangre que Cristo había consagrado en la Cena y derramaría luego en la cruz²⁵. Una lanza le atravesó el costado del que salió sangre y agua, como testimonio de la realidad del sacrificio del Cordero ofrecido por la salvación del mundo, y de la fecundidad espiritual obrada por el Espíritu de Cristo. La presencia de María al pie de la cruz es el testimonio de su Maternidad Corredentora dentro de la mística sacramental²⁶.

Torre central.- 1º cuerpo: Ostensorio

2º cuerpo: Cristo resucitado saliendo del sepulcro y escoltado por cuatro soldados romanos.

3º cuerpo: Asunción de María

Torres laterales.- 1º cuerpo: Los cuatro Evangelistas. Delante: S. Juan y S. Lucas, detrás: S. Mateo y S. Marcos. Cada uno tiene a los pies el animal que lo identifica. Se sitúan mirando hacia los lados, dándose la espalda.

2º cuerpo: Los Profetas Mayores

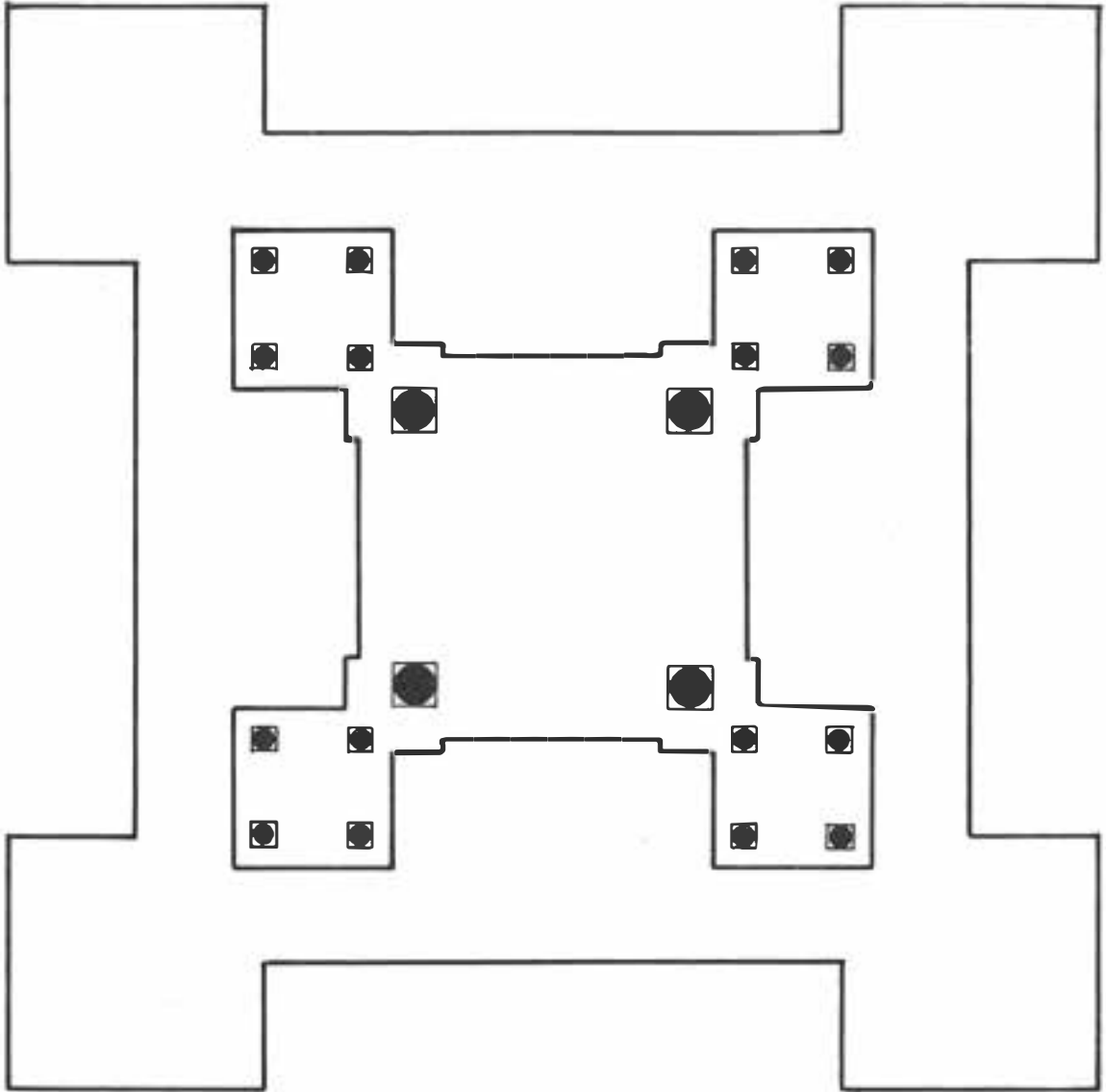
Son figuras indiferenciadas, tocadas con turbantes y estrechas tiras de papiro en las manos, alusivas a sus escritos proféticos.

3º cuerpo: Campanitas

Cúspide: cuatro figuras, tres de las cuales son femeninas y levantan el brazo en actitud declamatoria. Las identificamos con Sibilas. La cuarta figura parece masculina y tiene ciertas similitudes con la iconografía de S. Juan Evangelista. Esto no sería de extrañar ya que es el Patrón de la ciudad.

Interpretación iconológica

La institución de la fiesta del Corpus Christi, de origen medieval, motivó la aparición del tipo de ostensorio o custodia procesional. Por su parte, el Concilio de Trento, en la sesión XIII, celebrada el 11 de octubre de 1551 redactó el decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, donde de un modo especial, en el capítulo V, habla el culto que se le ha de dar a este Santísimo Sacramento: “Que con reverencia y honor ha de ser llevado en procesión por calles y lugares públicos” y así mismo, “que la verdad victoriosa triunfe de tal modo de la mentira y herejía, que sus enemigos, a vista de tanto esplendor, testigos del gran regocijo de la Iglesia universal o languidezcan quebrantados por su debilidad o avergonzados y confusos lleguen alguna vez a convertirse”²⁷.



Planta cuadrada de la custodia de Badajoz

Baste esto para justificar plenamente cómo la Eucaristía, en el marco de la liturgia sacramental, ha sido la principal fuente de inspiración del arte cristiano en general. Gracias al culto eucarístico, según Trens, se han conservado los capítulos más importantes y dilatados de la orfebrería, sin él no habría alcanzado ni la calidad ni las proporciones que alcanzó y que resumen a pequeña escala las grandes corrientes artísticas de las diferentes épocas²⁸.

En el caso concreto de la custodia de Badajoz establecemos para una interpretación final el sentido iconológico que está más allá del aspecto puramente formal.

No por un azar se adoptó el tipo turriforme para la custodia. La torre encierra el simbolismo de lo ascensional, sus pisos en decrecimiento evocan, efectivamente, la montaña y ponen en relación el cielo y la Tierra. Cada piso de la torre marca una etapa en la ascensión³⁰.

La planta de la torre es cuadrada, siendo ése uno de los símbolos fundamentales, imagen del Universo creado, Cielo y Tierra. Frente al círculo, el cuadrado es símbolo de lo estable y permanente³¹.

Y esta torre de planta cuadrada es el sostén de una serie de elementos icónicos que manifiestan desde diversos niveles y ejes todo un mensaje teológico-eucarístico.

En primer lugar podemos hablar de un nivel histórico o terreno, constituido por los relieves del Antiguo Testamento del primer basamento. De forma velada y oculta se manifiestan realidades transcendentales: la Cena, la Eucaristía, alimento de vida, el sacrificio de Cristo, precio de la salvación, etc. No existe una secuencia cronológica porque, pensamos, que más que lo narrativo interesa su relación directa con el Misterio, expuesto en el punto central de la custodia: el ostensorio. Las escenas bíblicas que prefiguran el sacramento del altar, según Mâle, llegan a ser familiares a los fieles, pues los libros de piedad las enumeran frecuentemente. El lugar que se les da muestra que han alcanzado el valor de un argumento: se juzga que las antiguas concordancias habían conservado su fuerza persuasiva y podían aún responder a las negaciones de la herejía³². El profesor se ha referido a la época de la Contrarreforma.

Un nivel cristológico quedaría manifiesto en el segundo basamento donde se asientan los relieves de la Pasión de Cristo, y un nivel supraterráneo o celeste lo marcarían las imágenes de Cristo resucitado y María asumpta, clara alusión al más allá.

Un eje en cada una de las cuatro torres laterales pone en relación a las Sibilas, Profetas y Evangelistas. Existe una gradación ascendente de aquellos personajes que anunciaron a Cristo desde las lejanas Sibilas hasta los próximos Evangelistas.

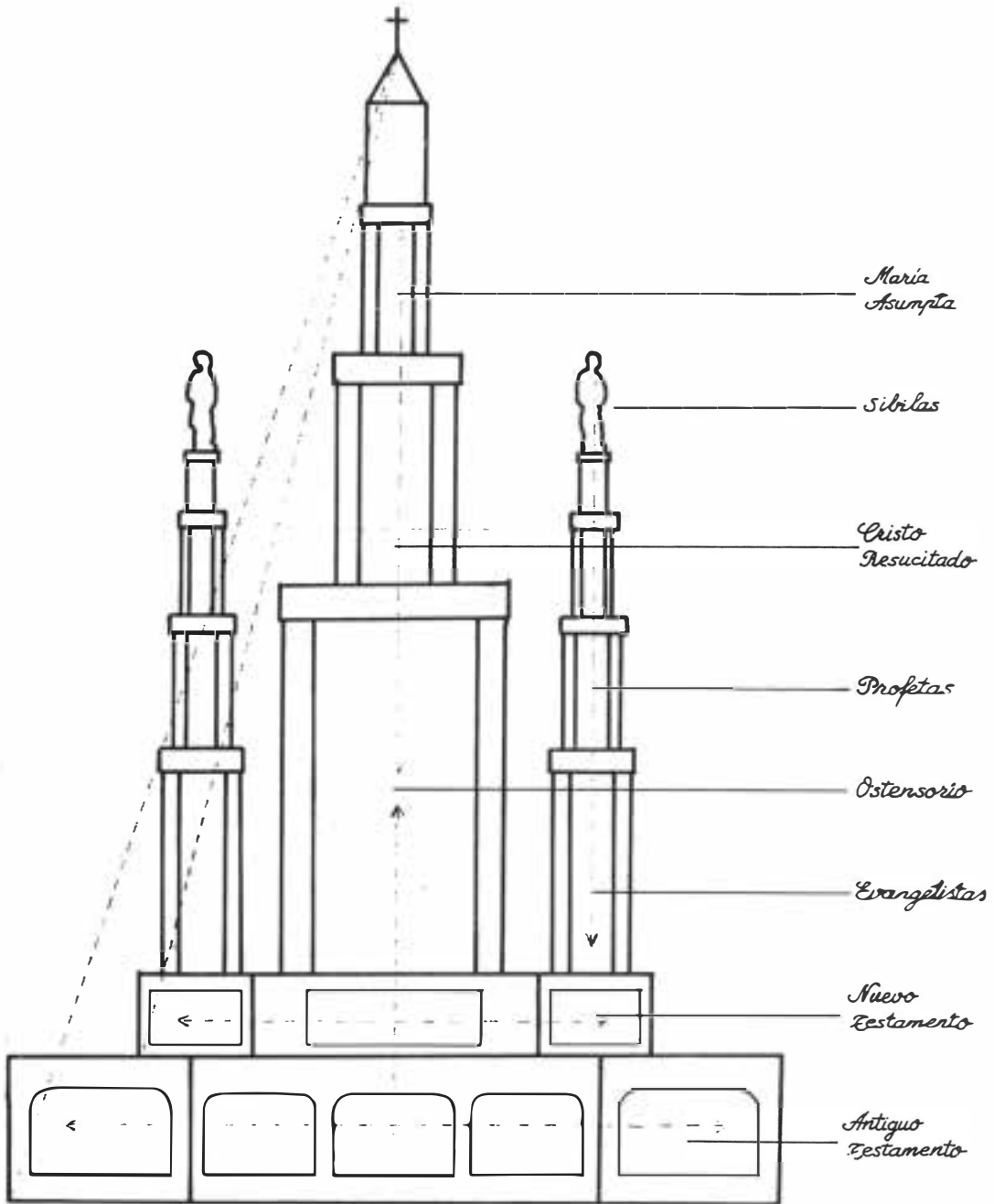
En la torre central, el ostensorio establece un foco de atracción para un eje ascendente (Antiguo Testamento-Nuevo Testamento) y otro descendente (María-Cristo).

Esta pequeña máquina de plata, magnífico ejemplar de la orfebrería protorrenacentista, ofrece un programa perfectamente ordenado y acorde con la teología sacramental.

Sea este trabajo una aportación más al estudio de la iconografía de nuestras custodias procesionales.

Viernes XXIII de diciembre de MDLVIII años

Se congregaron capitularmente los muy magníficos y muy Reverendos Señores dean y cabildo de la Santa Iglesia de badajoz en su capitulo y lugar acostumbrado que es dentro de la dicha Iglesia conviene a saber:



Esquema iconográfico : ejes y niveles
Pirámide de proporciones

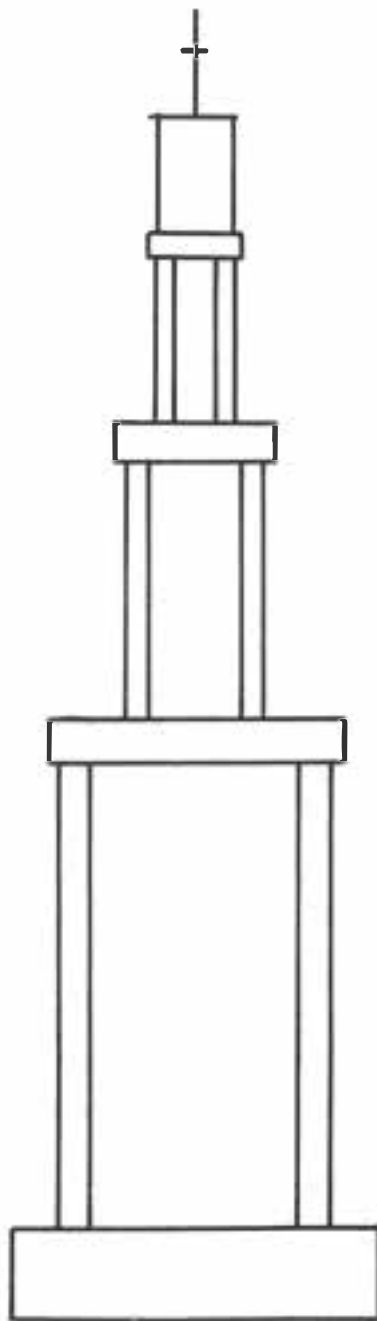
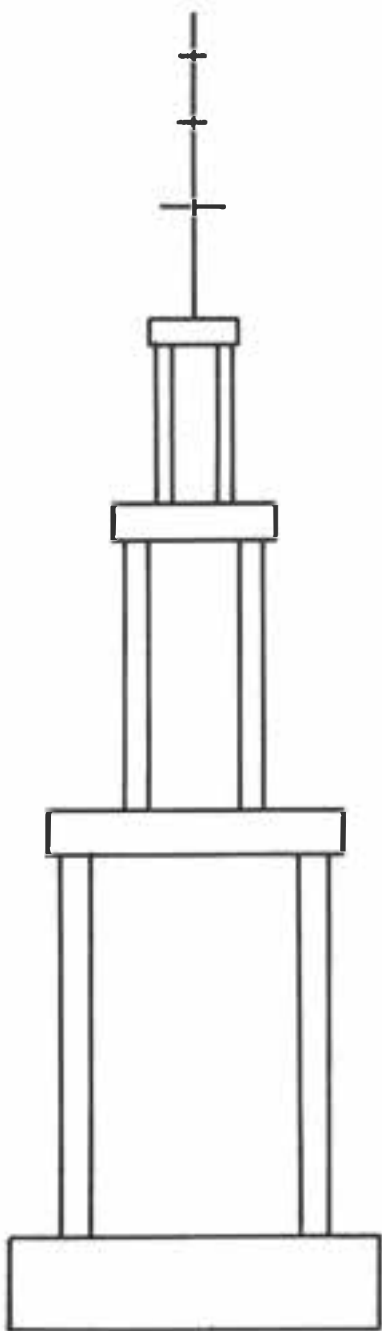
don Francisco de Cevallos arcediano, y Don Juan de Cevallos maestrecuela, y don Baltazar de Aguilar provisor, y Fernando Muñoz, y Diego de Aguilar, y Alonso Lucas canonigo, y Vasco Martínez, y Alonso Lucas de Segura racioneros todos de orden sacro.

Este día por indisposición que tuvo el muy magnífico Señor licenciado Gonzalo Melendez provisor por el Reverendísimo Señor don Cristoval de Rojas obispo de la dicha Iglesia, vino al capítulo el muy Reverendo Señor licenciado Lorenço Alonso Vicario en la dicha Iglesia y su obispado por su Señoría ilustrísima del Señor obispo, y los dichos señores dean y cabildo, y el dicho señor Vicario juntamente dixerón que por quanto Juan del Burgo platero vecino de Valladolid truxo a esta cibdad la custodia de plata que se le mandó hazer para esta Santa Iglesia, y la tiene entregada al muy Reverendo Señor Canono Fernando Muñoz mayordomo de la fábrica de la dicha Iglesia que mandavan y mandaron al dicho Señor Canónigo y mayordomo de la dicha fábrica que se obligue en nombre de la dicha Iglesia y obligue todos los bienes de la fábrica della de pagar al dicho Juan del burgo trezientas y diez mill y setenta y dos maravedis y medio que se le restan deviendo al dicho Juan del burgo: los cuales se le an de pagar en la manera siguiente los cient ducados a veynte dias del mes de octubre del año próximo venidero de mill y quinientos y cincuenta y nueve y otros cient duacados por todo el mes de febrero del año de mill y quinientos y sesenta años y todos los otros maravedis restantes a cumplimiento de las dichas trezientas y diez mill y setenta y dos maravedis y medio se le han de pagar por todo el mes de febrero del año de mill y quinientos y sesenta y uno venidero, y que el dicho Juan del burgo acabe todo lo que resta de hazer en la dicha custodia y lo venga a asentar el o un criado suyo que sea suficiente para ello sin que se le de cosa alguna por la venida ni buelta sino solamente pagalle la plata y la hechura della si montare mas de los sesenta ducados que se le an dado para ello.

Archivo Catedral —Libro III de cabildo pleno, folio 126 r. y 126 v.

NOTAS

1. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *La custodia de la catedral de Badajoz*. Comunicación al I Congreso Español de Historia del Arte. Sección I. Trujillo, junio de 1977.
2. MELIDA, José Ramón. *Catálogo monumental de España. provincia de Badajoz*. Pág. 121. Madrid, 1926.
3. CAMÓN AZNAR, José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Summa Artis, T. XVII, pág. 519. Madrid, 1919.
4. ALCOLEA, Santiago. *Artes decorativas en la España cristiana. siglos XI-XIX*. Arts. Hispaniae, T. XX. Madrid, 1975.
5. GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, M^a Dolores. *La catedral de Badajoz*. Badajoz, 1958.
6. No conocemos la tesis, esta noticia la hemos tenido directamente del autor por relación epistolar.
7. ARPHE, Juan. *Varia conmesuración para escultura y arquitectura*. Sevilla, 1958.
8. Citado por SANS SERRANO, M^a Jesús. *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978. Pág. 57.
9. *Ibidem*. Pág. 57.
10. TRENS, Manuel. *La eucaristía en el arte español*. Barcelona 1952. Pág. 13.
11. REAU, Louis. *Inconographie de l'art chrétien*, Tomo II. *Antiguo Testamento*. París 1956. Págs. 77-79.
12. *Ibidem*. Págs. 269.
13. TRENS, Op. Cit. Pág. 22.



Proporción duplex-sexquilateral (Aefe)

Custodia de Badajoz

14. Ibidem. Pág. 18.
15. Ibidem. Pág. 24.
16. Ibidem. Pág. 26.
17. REAU. Op. Cit. Pág. 255.
18. TRENDS. Op. Cit. Pág. 28.
19. REAU. Op. Cit. Pág. 197.
20. REAU. Op. Cit. Pág. 211.
21. REAU. Op. Cit. Pág. 240.
22. Ibidem. Pág. 224.
23. REAU. Op. Cit. Pág. 268.
24. SANS SERRANO, M^º Jesús. Op. Cit. Pág. 58.
25. ALEJOS MORAN, Asunción. *La eucaristía en el arte valenciano*. Tomo I. Pág. 379. Valencia, 1976.
26. Ibidem. Pág. 153.
27. Sacrosanti et ecumenici concilii tridentini. París. 1888.
28. TRENDS. Op. Cit. Pág. 270
29. CHEVALIER, Jean. *Dictionnaire des symboles*. París. Tomo IV. Pág. 313.
30. Op. Cit. Tomo I. Pág. 263.
31. MALE, Emile. *L'art reliquex du XVII siecle*. París 1950. Pág. 339.