

# LAS *INSTRUCCIONES* DEL CARDENAL BORROMEO EN LAS ARQUITECTURAS EUCARÍSTICAS DE LA ESPAÑA DEL SETECIENTOS

## *INSTRUCTIONS* SET BY THE CARDINAL BORROMEO AND TABERNACLES IN SPAIN IN THE EIGHTEENTH CENTURY

FELIPE SERRANO ESTRELLA  
Universidad de Jaén, España  
festrell@ujaen.es

Las directrices contrarreformistas que en materia artística dio el cardenal Borromeo (1577) tuvieron una rápida difusión en los territorios hispánicos. Especialmente significativa fue su materialización en los espacios destinados a la reserva y exposición de la Eucaristía. El uso de esquemas de planta central, la entidad concedida y su ubicación en lugares destacados, hizo de los tabernáculos un punto de referencia visual y simbólica dentro de los templos. La completa implantación de los dictados carolinos en esta materia tendría lugar en el siglo XVIII, cuando se generaliza el empleo de mármoles, piedras duras y metales nobles en la construcción de estas arquitecturas eucarísticas.

Palabras clave: Tabernáculo, España, siglo 18, Academia, Ventura Rodríguez.

Counter-reformation instructions related to Art set by the Cardinal Borromeo (1577) spread quickly through Spain and Spanish overseas territories. The implementation of these guidelines in rooms aimed at the reserve and exhibition of the Eucharist was particularly significant. The use of a central design, the emphasis placed on their greatness and their placement in prominent locations turn tabernacles into a visual and symbolic point of reference in temples. Borromeo's instructions related to this matter were finally implemented in the eighteenth century when, under the support of the Academy, the use of marbles, semiprecious stones and high-quality metals became more widespread through the building of these tabernacles.

Key words: Tabernacle, Spain, Eighteenth century, Academy, Ventura Rodríguez.

El importante lugar que la Contrarreforma concedió a la Eucaristía tuvo felices consecuencias en el campo artístico, entre las que destacaron las arquitecturas destinadas a su reserva y exposición. El tabernáculo se convirtió en el centro de referencia visual y simbólica de los templos. En el plano teórico su justificación inmediata parte de las directrices dadas por el cardenal Carlos Borromeo

en el libro II de sus *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* publicadas en la archidiócesis de Milán en 1577. En aquellos preceptos aparecía consiguado el lugar donde se debían instalar, las formas y los materiales que se debían emplear y, de manera especial, quedaba codificada la simbología del edículo eucarístico. Todo ello con la finalidad de resaltar al sagrario, así resultó que, de ocupar un lugar secundario, pasó a ser pieza principal en el altar mayor del templo<sup>1</sup>.

Estas medidas respondían a diversas causas. Entre las principales, contó mucho el dar respuesta a las críticas vertidas por Lutero sobre la presencia de Cristo en la Eucaristía, lo que conllevó la potenciación de su devoción y, en consecuencia, al desarrollo de todo tipo de manifestaciones artísticas. Tal y como defiende Lang, el *sacrarium*, al que se refiere el canon séptimo del tridentino, va más allá de la manera en que era considerado en el contexto medieval en el que se le asignaba un lugar secundario en la sacristía o en los laterales de la capilla mayor; frente a esto, en la época que nos ocupa, el *sacrarium* se concibió situado en el altar mayor y por tanto en sintonía con el concepto de tabernáculo como expresión de la presencia de Dios entre los hombres, como el Arca de la Alianza o la tienda de campaña del Éxodo<sup>2</sup>.

Pero como suele ocurrir en buena parte de los asuntos tratados en la obra del Borromeo, las *Instrucciones* no fueron una creación *ex profeso*, sino que recogían tradiciones anteriores que, por su funcionalidad y correcta adaptación dogmática, se codificaron y se tomaron como modelo en el marco litúrgico y artístico de la Contrarreforma. Entre las fuentes de las que bebió el arzobispo de Milán, encontramos las *Constituciones* que el obispo Gian Matteo Giberti dio para su diócesis de Verona en 1542<sup>3</sup>. Punto de partida para muchos de los aspectos tratados por Borromeo; entre ellos, el referente a los tabernáculos. Giberti defendía su ubicación sobre el altar mayor *tamquam cor in pectore*<sup>4</sup>. Sin duda, ésta fue la corriente que acabó formalizándose durante el Concilio y se extendió por todo

<sup>1</sup> BORROMEI, Caroli: *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*. Libri II, Milano, 1577 (ed. 2000), pp. 36-39. En la descripción que nos ofrecen, el tabernáculo acoge al sagrario como un todo.

<sup>2</sup> Éxodo (25-28) y también en Ezequiel (37, 26) y en el Apocalipsis (21,3). Incluso, en la obra del Borromeo se animaba al uso del ciborio, que pese a su tradición paleocristiana y alto-medieval seguía vivo en determinadas regiones, e instaurado recientemente en la catedral de Granada.

<sup>3</sup> Trabajamos con la recopilación de sus obras editada en la Imprenta del Seminario de Verona en 1740.

<sup>4</sup> Así lo plasmaba Pier Francesco Zini en la biografía que escribió de este prelado: *Boni pastori exemplum ac specimen singular*, Venezia, 1555. Sobre estos aspectos en el ámbito italiano: LANG, Uwe M.: "Tamquam Cor in Pectore: The Eucharistic Tabernacle Before and After Trent", *Sacred Architecture*, 15, 2009, pp. 28-32. Para la Península Ibérica: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "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*, III, 1991, pp. 43-52, particularmente pp. 44-45.

el Orbe Católico de acuerdo con la pretensión de fijar criterios de codificación y uniformidad. El referente, sin duda, sería la propia catedral de Milán, en la que, a raíz de la reestructuración llevada a cabo por el cardenal, el tabernáculo regalado por su tío Pío IV se instaló en el altar mayor sobre unos ángeles y dentro de un templete que proyectó Pellegrino Tibaldi, maestro mayor del templo desde 1567.

El diseño milanés y su sistematización en las *Instrucciones* del cardenal Borromeo, apostaban por un modelo arquitectónico de marcado clasicismo basado en los principios vitrubianos de la *firmitas, utilitas y venustas*. En la arquitectura de los tabernáculos se imponía la proporción del todo y de sus partes aspirando a conseguir una dignidad acorde con la relevante misión que debía cumplir; en consecuencia, tenía que ser una forma bella en lo que, sin duda, incidió el empleo de materiales ricos como el bronce, la plata, los mármoles y las piedras duras, trabajados por artistas de reconocido prestigio; todo ello daba a su vez como resultado una arquitectura eucarística competente con la iglesia en la que se había construido.

Es precisamente esta “competencia” a la que se refieren las *Instrucciones* de Borromeo, la que nos permite interpretar el tabernáculo como un pequeño templo dentro del gran templo. Un *pequeño templo*, arca de la Eucaristía, cargado de un simbolismo capaz de mover la devoción de los fieles hacia este Sacramento más allá de los límites de la misa<sup>5</sup>.

## TABERNÁCULOS DE MÁRMOLES Y PIEDRAS DURAS EN ESPAÑA

Las normativas carolinas referentes a las arquitecturas eucarísticas tuvieron un rápido calado en la Península Ibérica, especialmente en cuanto al lugar y la forma de las mismas. La excepción estaría en el capítulo de los materiales que se debían emplear en su ejecución, pues se prefirieron la madera dorada y la plata a los mármoles y piedras duras. Sin embargo desde fechas muy tempranas, en paralelo a la celebración del Concilio, encontramos algunos ejemplos que apuestan por el uso de estos materiales. Es el caso del frustrado deseo de Diego de Siloe de construir en mármol la arquitectura de exaltación eucarística de la capilla mayor de la catedral de Granada (1559), o el sí materializado tabernáculo del primitivo Sagrario de la catedral de Sevilla (1565). Este temprano y excepcional ejemplo, fue diseñado por Hernán Ruiz “el Joven”, y ejecutado por el escultor Juan Bautista Vázquez “el Viejo” en colaboración con el marmolista italiano Francisco de Carona, aunque conviene ser cautelosos en cuanto a la tipología representada dado que la documentación se refiere a una estructura de tres plantas decrecientes<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> “*Quod tabernaculum opus polite elaboratum, et apte beneque inter ser compactum [...] et inaurato artificio certis locis periti viri iudicio decoratum*”, BORROMEI, Caroli: *Instructionum Fabricae...*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>6</sup> ROSENTHAL, Earl E.: *La catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español*. Granada, 1990, pp. 213-214 y documentos 97 y 98. Para el caso sevillano vd.:

En plena Contrarreforma, el paradigma más sobresaliente lo constituye el tabernáculo del altar mayor de la basílica de San Lorenzo de El Escorial<sup>7</sup>. Juan de Herrera lo diseñó y fue realizado entre 1579-1586 por Jacome da Trezzo con un excelente trabajo de mármoles y piedras duras, oficio que había aprendido en Milán. Este tabernáculo muy pronto se convirtió en un modelo de referencia para la arquitectura contrarreformista hispánica, volviendo a adquirir protagonismo durante la segunda mitad del Setecientos<sup>8</sup>. La obra materializó los dictados del Borromeo y es con certeza la que mejor interpreta el modelo milanés<sup>9</sup>.

La referencia a la península vecina se fue reforzando a comienzos de la centuria siguiente con la llegada de bellísimas piezas elaboradas en sus principales focos de producción. Buena parte de ellas estuvieron vinculadas a nobles que desempeñaron oficios en Italia y las trajeron, en unos casos, para decorar las capillas mayores de los templos de los que eran patronos; en otros, como regalos regios, razones que favorecieron el uso de ricos materiales, entre los que no faltaron piedras duras y metales nobles. El tabernáculo del monasterio de Madre de Dios de Baena, el de la colegiata de Lerma, el custodiado por las agustinas de Salamanca, o el que fuera propiedad de Felipe III, traído por don Pedro Téllez de Girón, III duque de Osuna y virrey de Nápoles entre 1616-1620<sup>10</sup>, ilustran esta práctica.

---

HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Arte y artistas del renacimiento en Sevilla”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, v. VI, Sevilla, 1933, pp. 69-73; MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Hernán Ruiz “el Joven”*. Sevilla, 1996, p. 57 y RIVAS CARMONA, Jesús: “La significación de los mármoles del Barroco andaluz”. *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Sevilla, 2009, p. 213.

<sup>7</sup> Fr. Francisco de los Santos lo denomina “custodia” (*Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1667, p. 109).

<sup>8</sup> La ejecución del tabernáculo de la Basílica de San Lorenzo se enmarca en un ambicioso programa de utilización de mármoles y piedras duras que ofrece en la capilla mayor (retablo y cenotafios) y en el panteón los principales ejemplos, tal y como describe el Padre Sigüenza. En relación con la labor de Da Trezzo: BABELON, Jean: *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial*. Burdeos-París, 1922 y VÁZQUEZ MARTÍNEZ, Alonso: “Datos nuevos sobre «Jacomo da Trezzo» y el tabernáculo del Escorial”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 8, 1941-1942, pp. 188-297.

<sup>9</sup> Incluso adelanta modelos barrocos como el realizado por Bernini para la capilla del Sagrario de la basílica de San Pedro.

<sup>10</sup> Sobre el de Felipe III: GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar: “Un adorno vice-reale per Napoli”, en *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. exp. Nápoles, 1984, vol. II, pp. 261-264; MARTÍNEZ DEL BARRIO, Javier Ignacio: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia*, tesis doctoral inédita, vol. I., Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 236 y GARCÍA CUETO, David: “Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII”, en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, 2009, pp. 295-296. Para el de Lerma: VV.AA., “Retablo y tabernáculo de San Pedro de Lerma”, *Patrimonio Histórico*

La irradiación del modelo escurialense llegaría pronto a Andalucía, plasmándose en el tabernáculo de la capilla mayor de la catedral de Córdoba, diseñado por el jesuita Alonso Matías (1618) en el marco del gran retablo catedralicio<sup>11</sup>. A finales de la misma centuria, el empleo de los jaspes para la construcción de tabernáculos recibió un especial impulso en esta región española; en concreto, de la mano de José Granados de la Barrera en los trinitarios de Nuestra Señora de Gracia en Granada (h. 1675) y de la de Melchor de Aguirre en los dominicos de la misma ciudad (h. 1690). Ambas piezas del barroco granadino se convirtieron en antesala de los fastuosos tabernáculos de Francisco Hurtado Izquierdo para los sagrarios de las cartujas de Granada (h. 1715) y El Paular (h. 1724)<sup>12</sup>. En general, son ejemplos que dan buena prueba del protagonismo alcanzado por los mármoles policromos en la Andalucía del Setecientos, donde además de la excelencia de sus canteras y la existencia de artistas capacitados para su trabajo, no podemos olvidar la fuerte presencia genovesa en Sevilla y, particularmente, en Cádiz<sup>13</sup>.

---

*de Castilla y León*, 46, 2012, pp. 28-36. El de las dominicas de Baena fue un regalo del VII conde de Cabra, don Antonio Fernández de Córdoba (1578-1606) almirante en Nápoles y durante catorce años embajador de España cerca de la Santa Sede. VALVERDE Y PERALES, Francisco: *Historia de la villa de Baena*, Baena, 2000, pp. 320-331.

<sup>11</sup> El modelo escurialense tuvo una difusión mayor en las obras en madera dorada y policromada. En relación con la Compañía de Jesús, tenemos que subrayar que sus miembros concedieron especial interés al uso de los mármoles combinados con madera, como lo atestiguan los retablos de los colegios de Montilla y Granada.

<sup>12</sup> Sobre estas obras destacan los estudios de TAYLOR, René: "Francisco Hurtado and his school", *Art Bulletin*, 1950, pp. 25-61 y RAYA RAYA, M.<sup>a</sup> Ángeles: "Francisco Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII". *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Sevilla, 2009, pp. 191-208. Hurtado Izquierdo demostró su maestría en el trabajo de los mármoles en otras muchas obras, por ejemplo en los púlpitos de la catedral de Granada (1713), en los que siguió un proyecto florentino empleando mármoles de Luque, Cabra y la serpentinita de Sierra Nevada, un estudio sobre estas obras: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: "Los púlpitos y la teatralización de un espacio renacentista", en *El Libro de la Catedral de Granada*, Granada, 2005, pp. 479-490.

<sup>13</sup> Uno de los más significativos puntos de unión entre el Barroco español y el italiano lo ha constituido el uso de los mármoles policromos. Esta realidad se acentúa en el caso andaluz y, tal y como ha puesto de relieve el profesor Rivas Carmona, plantea una revisión de las todavía vigentes corrientes historiográficas que han exaltado el barroco del sur de la Península como una corriente cargada "casticismo". Uno de los estudios pioneros sobre el uso de mármoles en el Barroco andaluz fue el de TAYLOR, René: "Estudios del Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada", *Cuadernos de Cultura*, 4, 1958. Sobre esta línea ha profundizado el Dr. Rivas Carmona prestando también especial atención al ámbito andaluz. Algunos de sus principales trabajos: RIVAS CARMONA, Jesús: "El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano", *Imafronte*, 8-9, 1992-1993, pp. 359-367 y "La significación de los mármoles del Barroco andaluz".

Pero volviendo a la citada obra de Melchor de Aguirre, merece la pena recordar el sugerente comentario del doctor Galera Andreu al respecto, en su opinión se trataba de una especie de “*ensayo reducido de un ‘templum’ clásico barroquizado*”<sup>14</sup>. Efectivamente el grado de “*barroquismo*” había ido *in crescendo* desde el último cuarto del XVII, desembocando en un arte efectista y teatral. Aunque como réplica a esta tendencia, desde el ecuador de la centuria siguiente se eliminó progresivamente el exceso decorativo, haciendo surgir de nuevo las formas clásicas limpias de todo aditamento y retomando el modelo milanés. Esta apuesta por el *templum* encontró un simbólico preludio precisamente en las obras efectuadas por Hurtado Izquierdo para las cartujas de Granada y El Paular, de manera que, escondidos entre las galas barrocas, aparecen sendos templetecillos circulares que acogen al sagrario, siendo especialmente clasicista el segundo.

Desde mediados del Setecientos, liturgia y arte aunaron fuerzas en aras de materializar los nuevos vientos que soplaban desde Europa, y se prestó especial atención a la eliminación de los retablos barrocos y los coros situados frente al altar<sup>15</sup>.

Con la idea de dar al “*pueblo yglesia, que ahora no la tiene*”<sup>16</sup>, se tendió a trasladar las sillerías a la cabecera, siguiendo fórmulas francesas e italianas con lo que, al quedar diáfana la nave central, las capillas mayores se veían considerablemente ampliadas hacia el crucero y esto facilitaba la erección de tabernáculos aislados. De este modo se evitaba también que el culto eucarístico se viera contaminado con los programas iconográficos de los retablos, al tiempo que se

---

*Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Sevilla, 2009, pp. 209-224. Para su uso en los trascoros y frontales de altar: RIVAS CARMONA, Jesús: “Los mármoles cordobeses del siglo XVII”, en *Antonio del Castillo y su época*, cat. exp., Córdoba 1986, pp. 207-228; *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990; LÓPEZ GUADALUPE, Juan Jesús: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Granada, 2001.

<sup>14</sup> GALERA ANDREU, Pedro Antonio: “La arquitectura en piedra. Tradición y acomodo a los nuevos gustos en Andalucía”. *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Sevilla, 2009, p. 71.

<sup>15</sup> No sólo afectarían a las catedrales, sino también a las colegiales, abadías y priorales, considerándose como “*un defecto que se deba corregir cuando se pueda, como yan han hecho muchas y lo están para executar en algunos de los pueblos principales de este reyno*”, documento procedente del Archivo de la Prioral del Puerto de Santa María (caja 819) ref. en: RECIO MIR, Álvaro: “La transformación neoclásica de la prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz): tabernáculo, presbiterio y coro”, *Laboratorio de Arte*, 19, p. 308.

<sup>16</sup> Al tiempo que “*se quitarán rincones tan perjudiciales al culto del Señor*”, con estas palabras se refiere Ponz a los trascoros. En la catedral de Jaén el cerramiento que en 1791 propone el ilustrado deán Martínez de Mazas da buena prueba de esta realidad, ya que estos recovecos se utilizaban “*para cometer ofensas contra Dios*”.

eliminaban algunas graves irreverencias como era la de pisar la mesa del altar para coger la Sagrada Forma expuesta en los tabernáculos insertos en retablos<sup>17</sup>.

Predominaron los tabernáculos con forma de templete de planta central, principalmente circular y ochavada, que retomaban modelos escorialenses presentes en el del altar mayor de la basílica e incluso en el patio de los Evangelistas<sup>18</sup>. Pero sobre todo, se apostó por situar el sagrario directamente sobre la mesa de altar, quedando diáfano el templete, en un nivel superior, favoreciendo así la reserva y exposición del Sacramento. Asimismo se recuperaba la tipología de tabernáculo aislado de tradición milanesa, que tanta fama tuvo en el barroco italiano. Estas piezas, a medio camino entre lo arquitectónico y lo ornamental, supusieron también la materialización de medidas regalistas que tuvieron su mayor calado durante el reinado de Carlos III y se prolongaron hasta mediados del siglo XIX. Detrás de aquella política, además del alto clero ilustrado, se encontraba la Real Academia de San Fernando que supo valerse de estas arquitecturas eucarísticas para justificar la eliminación de elementos “anticlásicos”, especialmente, si eran fruto del Barroco.

Las grandes catedrales fueron el lugar preferido para materializar estas innovaciones. Son varias las razones que justifican tal elección. La primera, por ser referentes para el resto de templos de la diócesis y, en segundo lugar, porque se trataba de instituciones con capacidad para hacer frente a unas obras que, como a continuación veremos, resultaban muy costosas. Con el triunfo del clasicismo el empleo de mármoles iría más allá de lo meramente decorativo, cobrando un papel protagonista en la construcción<sup>19</sup>. Las normativas emanadas de la Academia de San Fernando, en especial la Real Orden de 25 de noviembre de 1777 que obligaba a la construcción en mármol de retablos y tabernáculos y a la necesaria

<sup>17</sup> Las viejas sillerías corales “*siempre y cuando valieran la pena*” se colocaban alrededor del altar como ocurrió con la catedral de Pamplona. La decencia del acceso a la Eucaristía, justifica las intervenciones en templos como la iglesia prioral del Puerto de Santa María, que veía desaparecer su retablo gótico para levantar un tabernáculo y con el consiguiente traslado del coro “a la romana” en 1806: RECIO MIR, Álvaro: “La transformación neoclásica...”, *op. cit.*, pp. 303-327. En referencia a estas irreverencias: Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), Capitular, Correspondencia, s/n. “Nos don Agustín Rubín de Zavallos por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica Obispo de Jaén, Inquisidor General en todos los Reynos y Señoríos de S. M. C. Caballero Prelado Gran Cruz de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III, del Consejo de S.M.”

<sup>18</sup> “*Forma vel octangula, vel sexangula, vel quadrata, vel rotunda, prout decentius, et religiosius accomodata videbitur ad ecclesiae formam*” BORROMEI, Caroli: *Instructionum Fabricae...*, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>19</sup> Para el estudio de la arquitectura del Barroco y el paso al Neoclasicismo: FALCÓN, Teodoro: “La arquitectura en la Andalucía al final del Barroco. Entre la tradición y la Academia”. *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Sevilla, 2009, pp. 49-66.



aprobación de los proyectos por la citada institución, fueron trascendentales para la plasmación de este nuevo gusto<sup>20</sup>. Los tabernáculos reflejaron la encrucijada entre el barroco y el clasicismo, y al igual que ocurría en el ámbito de la platería, constituyeron un excelente campo de experimentación arquitectónica, tanto para el dominio de la estereotomía como para la ornamentación<sup>21</sup>. El uso de los mármoles en la arquitectura del barroco más desbordante supuso una gran contrariedad para los ilustrados que, como en el caso de Ponz, alababan la calidad de los materiales al mismo tiempo que criticaban de manera despiadada las formas<sup>22</sup>.

Como seña de prestigio, se apostó por la importación de mármoles italianos, lo que encarecía aun más las obras, e incluso el alto coste que suponía el proyecto en cuestión, en algunos casos, llegó a provocar su fracaso<sup>23</sup>. Aun así, los denominados “mármoles estatuarios” y piedras duras de Italia constituyeron una

---

<sup>20</sup> SARRAILH, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México, 1954; TEYSSOT, Georges: “Ilustración y arquitectura. Un intento de historiografía”, en *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, 1980; CHUECA GOITIA, Fernando: *Varia Neoclásica*. Madrid, 1983; QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia: *La arquitectura y arquitectos en la Real Academia de San Fernando (1744-1774)*. Madrid, 1985; HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España (1770-1900)*. Madrid, 1989.

<sup>21</sup> Así lo ha defendido Chueca Goitia que ensalzaba las arquitecturas de los tabernáculos como “Sólo en estos modelos de juguete, pequeños resquicios del arte, puede el arquitecto abandonarse a su fantasía y a sus recuerdos [...]. Dejándonos una confesión íntima de arquitectura”, CHUECA GOITIA, Fernando: “Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana”, en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717.1785)*, Madrid, 1983, p. 83. En relación con las utópicas “arquitecturas de la plata” SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: “Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible”, *Boletín de Arte*, 16, 1995, pp. 139-158.

<sup>22</sup> Sobre la simbología de los tabernáculos: TAYLOR, René: *Una obra española de yesería. El sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena*. México, 1978, pp. 42-52; BRAUN, Joseph: *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen*. Munich, 1924; SMITH, E. Baldwin: *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton, 1956 y más reciente: GONZÁLEZ TORRES, Javier: “El tabernáculo. Hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas”, en *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 313-325.

<sup>23</sup> Un proyecto frustrado por la falta de medios, pero de gran interés por la temprana plasmación del contacto con los gustos italianos, fue el de levantar un retablo de mármoles policromos en la Capilla Real de Sevilla. El arzobispo hispalense don Jaime de Palafox y Cardona, que previamente había gobernado la archidiócesis de Palermo, alentó la obra entre 1684-1693. El diseño se encargó a Bernardo Simón de Pineda, solicitando la colaboración de artistas romanos y panormitanos. PLEGUEZUELO, Alfonso: “Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47, 1981, pp. 335-344 y HERRERA, Francisco Javier: “De mármoles mixtos y coloreados. El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 24, 2012, pp. 49-68.



obsesión para aquellos promotores empeñados en ennoblecer sus templos con materiales de tal tipo. Del Setecientos son algunos excelentes ejemplares como el singular retablo-tabernáculo de la catedral del Lugo<sup>24</sup> o el no menos interesante tabernáculo de la colegial de Elche<sup>25</sup>. En la centuria siguiente la moda se mantuvo viva como lo demuestran los templos de La Orotava, la Prioral del Puerto de Santa María o las catedrales de Málaga y Cádiz.

Pero junto a estos materiales, los de procedencia española pronto adquirieron un gran protagonismo y, en algunos casos, fueron motivo de orgullo como se constata en piezas del siglo XVI; así lo muestra la inscripción del tabernáculo de El Escorial “*TOTUM, HISPANO E LAPIDE*”. Fue precisamente en el Setecientos cuando, al calor de las obras del Palacio Real Nuevo de Madrid, recibieron un importante impulso. En ese momento se apostó por la experimentación y se desarrolló una labor de localización de canteras para abastecer de materiales de diversas características a la construcción madrileña, además de las ya explotadas del centro peninsular. Desde la corte se realizaron campañas como la dirigida por el escultor malagueño Fernando Ortiz (1717-1771) junto al naturalista irlandés Guillermo Bowles (1720-1780), encargados de localizar canteras en el sur de España para suministrar las obras del Palacio<sup>26</sup>. El resultado se concretó en piezas de mármoles policromos a los que se añadieron piedras duras y elementos de plata y bronce dorado, acompañados con esculturas de mármol blanco, que cumplían a la perfección las directrices que en 1577 había recogido el cardenal Borromeo, en las que se tiene en cuenta el valor simbólico de los materiales para crear con su combinación un significado de gran calado.

<sup>24</sup> Dentro de los trabajos de reforma de la capilla mayor de la catedral lucense, se acometió la sustitución del antiguo retablo por una nueva pieza de mármoles policromos entre 1766-1769. Su ejecución se costeó gracias a las donaciones de los prelados de Lugo y Santiago así como a las de Carlos III. Aunque la documentación la denomina “tabernáculo” por su eminente carácter eucarístico –la catedral gozaba desde época medieval del privilegio de la exposición perpetua del Santísimo–, en realidad se trata de un singular retablo de mármoles italianos y vascos: YZQUERDO PERRÍN, Ramón José: “Arquitectura neoclásica en la catedral de Lugo”. *Actas del Congreso Nacional de Historia de la Arquitectura y del Arte. Experiencia y presencia neoclásicas*, A Coruña, 1994, pp. 111-115.

<sup>25</sup> Sobre las obras del tabernáculo de Elche: CAÑESTRO DONOSO, Alejandro: “El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual”, *Archivo de arte valenciano*, 91, 2010, pp. 83-95. Las mayores facilidades de intercambio produjeron un marcado interés por estos mármoles en todo el Levante español y en puertos atlánticos como el de Cádiz, con una importante presencia de genoveses.

<sup>26</sup> TÁRRAGA BALDÓ, M.<sup>a</sup> Luisa: *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real de Madrid*. Madrid, CSIC, 1992, t. II, pp. 206-299 y 647-653 y ROMERO TORRES, José L.: “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas”, *Amigos de los Museos*, 11, 2009, pp. 74-75.

La Academia de San Fernando convirtió a Ventura Rodríguez y a sus discípulos en los ejecutores materiales de buena parte de estos proyectos y a ellos acudieron muchos de los cabildos españoles en cumplimiento de la normativa vigente. Una constante en los diseños de Rodríguez fue el marcado romanismo, reflejado en las plantas centrales a las que se adosaban columnas con sus respectivos podios y entablamentos. De esta manera se conformaba un primer cuerpo, adelantado con respecto al segundo, que se remata en cúpula, solución que está presente en los diseños de torres como en el caso de la catedral de Pamplona. Esta característica sería una constante tanto en las grandes obras<sup>27</sup>, como en aquellas de formato menor. Entre estas últimas, conviene destacar el bellísimo tabernáculo realizado para el Real Monasterio de La Encarnación de Madrid (1761-1763), con el que se evoca a aquellos que, procedentes de Italia, llegaron a España a principios del XVII de la mano de Lerma, Monterrey y Osuna.

Entre las piezas monumentales diseñadas por Ventura Rodríguez, una de las primeras en llevarse a ejecución fue la de la catedral de Almería. La original planta cuadrada, recibe en las esquinas salientes podios con columnas corintias y sus respectivos entablamentos, lo que produce un mayor movimiento de clara raigambre barroca, presente también en la labor escultórica. La estructura combina el jaspe negro y los mármoles rojos y melados, así como los blancos de Macael y el alabastro de Escúzar en los relieves y esculturas. La obra fue ejecutada entre 1773-1776 por Eusebio Valdés<sup>28</sup> y el escultor Juan de Salazar y Palomino, y con ella se sustituyó una anterior de madera realizada en 1709. La construcción del tabernáculo se enmarcaba en un ambicioso plan de ennoblecimiento de la catedral impulsado por el obispo don Claudio Sanz y Torres (1761-1779), que tenía al trascoro y a la capilla mayor como principales protagonistas<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Llevado a su extremo en la Capilla del Pilar de Zaragoza.

<sup>28</sup> Maestro que había trabajado en las obras del púlpito y frontal del altar mayor de la colegiata de Baza en 1766, en el púlpito de la parroquia de Atarfe (1766-1771), en la traza de cinco retablos en la de Nívar y en el frontal de la parroquia de San José de Granada. En la catedral de Almería había comenzado con las obras del frontal de la capilla del Carmen y había llevado a ejecución el diseño del trascoro también planteado por Ventura Rodríguez. Para las obras granadinas de Valdés: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: "Entre Barroco e Ilustración. Eusebio Valdés, arquitecto y escultor", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30, 1999, pp. 126-146.

<sup>29</sup> Sobre la labor de don Claudio Sanz y Torres y Ruiz Castañedo: LÓPEZ MARTÍN, Juan: *La Iglesia en Almería y sus obispos*. Almería, 1999, pp. 663-674 y NICOLÁS MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> del Mar: "El obispo Sanz y Torres y las obras de su mecenazgo en la catedral de Almería", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 1992. Sobre la pieza en cuestión: NICOLÁS MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> del Mar y TORRES FERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup> del Rosario: "El tabernáculo de la catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría", *Imafronte*, 15, 2000, pp. 205-224 y anterior RIVAS CARMONA, Jesús: *Arquitectura*

Las catedrales de Salamanca, Granada, Málaga, Cádiz, Guadix y Jaén también recurrieron, como ordenaba la Real Orden de 1777, a la Academia a la hora de actualizar sus capillas mayores. El proyecto granadino de trasladar el coro y realizar un magnífico tabernáculo no llegó a ejecutarse hasta los años veinte de la pasada centuria, pese a las esperanzas que en él había depositado Ponz<sup>30</sup>. En la catedral de Jaén, como estudiaremos a continuación, la muerte de Ventura Rodríguez dejaría a su sobrino Manuel Martín Rodríguez y a Pedro Arnal al frente de las obras del tabernáculo y el altar mayor.

En la de Salamanca ocurrió algo similar, Ventura Rodríguez fue el encargado de la gran reforma de la capilla mayor. Aunque el proyecto íntegro no llegó a su culminación, sí se dieron algunos importantes pasos, entre ellos, el no menos polémico de sustituir el retablo barroco de Alberto Churriguera –como también se hizo en Zamora– por el tabernáculo. Asimismo se preveía la colocación del altar mayor bajo el crucero con el pertinente traslado del coro a la capilla mayor, algo parecido a lo que propuso para la catedral de Jaén y a lo realizado en la de Pamplona. En este caso, la muerte de Ventura Rodríguez dejó la obra en manos de Manuel Martín Rodríguez<sup>31</sup>. En 1791, bajo su supervisión, los mismos maestros que trabajaron en el tabernáculo de Jaén, Juan Adán y Alfonso Bergaz<sup>32</sup>, entregaron un modelo en madera de planta circular, de aspecto muy clásico, y cuatro columnas corintias con sus traspilastras, que producían un movido retranqueo pronunciado por la labor escultórica. Pero el escaso interés del cabildo y, sobre todo, la falta de medios produjeron el fracaso de esta empresa<sup>33</sup>.

---

y policromía. *Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990, p. 172. El obispo Sanz y Torres también regaló el arca eucarística que realizó Damián de Castro.

<sup>30</sup> Antonio Ponz recordaba en estos términos el proyecto granadino de “trasladar el feísimo coro de la catedral al presbiterio, a pesar de los excelentes mármoles de mezcla, que se malemployaron en él, y de hacer un tabernáculo digno de aquella bellísima capilla mayor, colocándolo en medio de ella”, PONZ, Antonio: *Viage de España*. Madrid, 1791, t. XVI, p. 191.

<sup>31</sup> De hecho, cuando se iba a ejecutar mesa de altar del tabernáculo de Jaén, Manuel Rodríguez viene desde Salamanca, a donde había llegado procedente de Pamplona. Su misión en Salamanca era ver el tabernáculo que se haría de allí de jaspes y bronces, lo que lo convertía en un aval para la empresa giennense. AHDJ., Capitular, AC. 24 mayo 1791, caja 111, s.n.

<sup>32</sup> Sobre Juan Adán: PARDO CANALIS, Enrique: *Escultores del siglo XIX*. Madrid, 1951, p. 32; para sus obras en la catedral de Granada: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: “La arquitectura de retablos”, en *El Libro de la Catedral de Granada*, Granada, 2005, pp. 532-535. Para la figura de Bergaz: MELENDRERAS GIMENO, José Luis: “Dos escultores murcianos en la corte: Alfonso Girardo Bergaz y Ramón Barba Garrido”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 1984, 3-4, pp. 229-260.

<sup>33</sup> CHUECA GOITIA, Fernando: *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca, 1951, pp. 194-195. Ponz también anunciaba las

Una solución muy próxima a la de Salamanca la encontramos en la catedral de Guadix, aunque resultó menos esbelta y con una planta más movida, pese a no contar con labor escultórica. A partir de 1786, durante el gobierno de Fr. Bernardo de Lorca, se dio un fuerte impulso a obras de carácter clasicista como la decoración de retablos de El Sagrario, el tabernáculo del altar mayor y el trascoro. Estas fueron encargadas al académico Domingo de Lois, alumno de Ventura Rodríguez, que acababa de terminar diversas piezas de la iglesia de Santa Fe, entre ellas su tabernáculo. El de la catedral accitana se realizó en mármoles rojos y blancos y con él se sustituyó el levantado apenas cincuenta años antes por Francisco Moreno con la labor escultórica de Ruiz del Peral<sup>34</sup>.

Algunos de los modelos dados por académicos del Setecientos, no se ejecutaron hasta la centuria siguiente. El de la iglesia de La Concepción de La Orotava<sup>35</sup> y los de las catedrales de Málaga y Cádiz comparten no sólo esta cronología, sino también el retorno al interés por los mármoles y por los artistas de procedencia italiana.

En cuanto a la catedral de Málaga, desde 1724 se pretendió eliminar la máquina de madera que existía en su capilla mayor<sup>36</sup>. La idea vino a coincidir con el hallazgo en la cercana localidad de Casabermeja de una cantera de jaspes rojo de gran riqueza. El cabildo encargó la obra a José de Bada, indicándole que siguiera el modelo escurialense. Pero nuevamente el elevado coste de la empresa condujo a su fracaso. Tras varios proyectos fallidos, finalmente, en 1858, Francisco Enríquez Ferrer planteó un modelo en cruz griega en clara analogía con los túmulos bramantescos del Quinientos y con una vuelta al uso de la coronación escultórica, que fue ejecutado por el marmolista José Frapolli Pelli entre 1859-1861<sup>37</sup>.

---

obras que se iban a llevar a cabo, y que tan sólo afectaron al retablo mayor (PONZ, Antonio: *Viage...*, *op. cit.* p. 190).

<sup>34</sup> En relación con esta obra: RAMALLO ASENCIO, Germán: “La catedral de Guadix a la luz de las catedrales españolas en los años del Barroco”, en *La catedral de Guadix. Magna Splendore*, Granada, 2007, pp. 168-170 y LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: “El trascoro de la catedral”, en *La catedral de Guadix. Magna Splendore*, Granada, 2007, pp. 226-227.

<sup>35</sup> Sobre este proyecto: MARCO DORTA, Enrique: “Un proyecto de tabernáculo para la catedral de las Palmas”, *El Museo Canario*, 1961-1962, pp. 123-137. Sobre el tabernáculo de La Orotava: HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: “La parroquia de la Concepción de la Orotava”, *Revista de Historia*, t. IX, 1943, p. 272 y “Esculturas genovesas en Tenerife”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 7, 1961, pp. 460-466). Es una de las piezas que mejor se adapta a las descripciones del Borromeo cumpliendo también el programa iconográfico de ángeles con instrumentos de la Pasión.

<sup>36</sup> Las noticias sobre el devenir del tabernáculo de la catedral de Málaga: SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la catedral de Málaga*, Málaga 1995.

<sup>37</sup> Frapolli Pelli, de origen suizo, abrió su empresa de comercio de mármoles italianos con centro principal en Málaga, donde también hizo su tabernáculo. Asimismo estableció

Con una secuencia parecida, se llevó a cabo el de la catedral de Cádiz<sup>38</sup>. Existía un proyecto entregado hacia 1790 por el que fuera maestro mayor de la catedral, Manuel Machuca y Vargas, hombre de confianza de Ventura Rodríguez<sup>39</sup>. La obra se encontraba muy próxima al modelo *dellaportiano* del primitivo tabernáculo del Gesù (Roma), así como al diseño de las torres de la propia catedral y las de Pamplona. En la segunda mitad de la centuria siguiente, bajo el episcopado de Fr. Félix María de Ariete y Llano (1864-1879), fue retomado con algunas modificaciones por Juan de la Vega y Correa. Nuevamente el trabajo de los mármoles recayó en José Frapolli Pelli.

## EL TABERNÁCULO DE LA CATEDRAL DE JAÉN

En las últimas décadas del siglo XVIII las figuras del obispo don Agustín Rubín de Ceballos y el deán don José Martínez de Mazas se convirtieron en los grandes adalides del gusto académico, que sería materializado en Jaén de la mano de Ventura Rodríguez y sus discípulos<sup>40</sup>. Durante el gobierno del citado prelado la catedral vivió un proceso de gran actividad artística. Su preocupación por el templo mayor se hizo evidente desde el momento de su elección como obispo, pero se potenció considerablemente cuando fue nombrado inquisidor general en 1784<sup>41</sup>.

---

sucursales en Sevilla y Bilbao. Realizó multitud de obras especialmente destinadas a espacios funerarios. Nuevamente se pone de manifiesto el siempre vivo interés por los mármoles italianos.

<sup>38</sup> Uno de sus maestros mayores, Torcuato Cayón daría las trazas para el altar mayor de la colegiata de Jerez de la Frontera, donde se planteó la ejecución de un tabernáculo con mármoles que finalmente se realizaría en madera por Jácome Vaccaro. Sobre esta obra: POMAR RODIL, Pablo J.: “La catedral de Jerez de la Frontera. Emulación cultural y configuración espacial”, en *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, p. 80.

<sup>39</sup> En el marco del informe sobre el estado de las iglesias de las diócesis de Granada y Almería, encargado por el Consejo de Castilla a Ventura Rodríguez, éste solicitó a Vargas la supervisión de las iglesias de la provincia de Almería. Sobre esta importante figura: SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, pp. 360-363; SANCHO, José Luis: *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1995, p. 674 y particularmente PALACIOS, César Javier: “Nuevos datos sobre los arquitectos Machuca y Vargas”, *Archivo Español de Arte*, 295, 2001, pp. 273-284.

<sup>40</sup> Sobre la labor de Ventura Rodríguez en Jaén: GALERA ANDREU, Pedro A.: “Ventura Rodríguez en Jaén: el arte oficial y el cabildo eclesiástico”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 12, 1975, pp. 61-72.

<sup>41</sup> Don Agustín Rubín de Ceballos patrocinó numerosas obras y envió ricos regalos que satisficieron las necesidades culturales no solo de la catedral de Jaén, con la que fue particularmente generoso, sino también la de Baeza y las colegiales de esta última ciudad

El informe sobre las necesidades del templo, que en 1764 había realizado Ventura Rodríguez, fue la hoja de ruta seguida por los antecesores del obispo Rubín de Ceballos y lo siguió siendo para él. A su llegada a la sede giennense todavía quedaban muchas obras por ejecutar; entre ellas, la continuación de la fábrica de El Sagrario y en particular su ornato. También estaban pendientes otras intervenciones como la dotación de retablos para, al menos, once de las capillas, el derribo de los últimos restos de la catedral vieja, la culminación y cierre de las lonjas y, en especial, el altar mayor. Otros puntos del informe de Ventura Rodríguez, como el traslado del coro, nunca se ejecutaron debido a su elevado coste<sup>42</sup>.

En relación al altar mayor, el director de la Academia recordaba que *“falta a la iglesia el altar mayor que debe ser aislado en forma de tabernáculo con ocho columnas de los mármoles de que abunda el pays y algunos adornos de bronce dorado, el qual bien ejecutado tendrá de costa quatrocientos noventa y seis mil reales de vellón”*<sup>43</sup>. El propio cabildo enumeró algunas de éstas necesidades, como la carencia de ornamentos, y reconocía al mismo tiempo que *«la necesidad más urgente que hay de un tabernáculo para el altar mayor ya sea de piedra de varios mármoles y colores, ya de plata o de bronce dorado a fuego primorosamente ejecutado»*<sup>44</sup>.

El 4 de marzo de 1788, el obispo aprobó la propuesta del cabildo, al mismo tiempo que desde la propia institución capitular se animaba a los beneficiados a que aportasen limosnas<sup>45</sup>. Capitulares y prelado calificaron esta empresa como

---

y Úbeda. Archivo Segreto Vaticano (ASV), «Relaciones de Diócesis», Congregación del Concilio, caja 364, fols. 334r-v.

<sup>42</sup> Todo ello pese a la prioridad dada por Rodríguez a la mudanza del coro *“porque ocupa lo principal de la yglesia la haze irreverente, la quita el luzimiento, oscurece las capillas y priva al pueblo del sitio más propio sino, sus defectos se notan luego que se entra la yglesia [...]”*, “Informe de Ventura Rodríguez sobre la catedral de Jaén”, 6 de noviembre de 1764, ref. en GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *Arquitectura de los siglos...*, op. cit., p. 485. Ponz alentaba el traslado del coro al presbiterio *“alrededor del magnífico tabernáculo que se está haciendo para aquel parage”* y esperaba también que se eliminaran los retablos colaterales al mayor: PONZ, Antonio: *Viage...*, op. cit., p. 179 y p. 209. En 1793, tras la muerte de Rubín de Ceballos y con las obras del tabernáculo muy avanzadas, el cabildo se enorgullecía de estar cumpliendo los mandatos de Ventura Rodríguez AHDJ., Capitular, AC. 14 de junio de 1793.

<sup>43</sup> “Informe de Ventura Rodríguez sobre la catedral de Jaén”, 6 de noviembre de 1764, en: GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *Arquitectura de los siglos...*, op. cit., p. 485. Para el tabernáculo: PONZ, Antonio: *Viage...*, op. cit., pp. 182-183; MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*. Jaén, 1794, pp. 213-214 y 239-240; GALERA ANDREU, Pedro A.: *La catedral de Jaén*. León, 1983, p. 18; y MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Tabernáculo del altar mayor*, en *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, 2012, pp. 126-129.

<sup>44</sup> AHDJ., Capitular, AC., 5 de febrero de 1788, caja 108, s/f.

<sup>45</sup> Los capitulares llegaron a recurrir a los familiares del obispo que eran miembros del cabildo, para que como tales contribuyeran a la obra. Don Joaquín Rubín de Ceballos y don



“*asunto transcendental*” y “*objeto principal de la fábrica del templo*”<sup>46</sup>. El principal propósito consistió en obtener una “*magnífica construcción*” siempre en “*correspondencia a lo suntuoso deste santo templo*”<sup>47</sup>. Sin duda, en D. Agustín Rubín se hallaban muy presentes las directrices del Borromeo<sup>48</sup>.

De inmediato el prelado, desde Madrid, tomó las riendas de un proyecto que equiparaba a la catedral de Jaén con algunas de las más importantes del Reino y tenía como referente la misma basílica de San Pedro. Al frente de los capitulares estaba el que fuera su hombre de confianza, don José Martínez de Mazas. Tras solicitar al cabildo un plano del altar mayor y sus medidas<sup>49</sup>, comenzó a buscar los artífices de la obra. Con el fin de obtener los mejores resultados en cuanto a la proporción de la pieza y a los ricos materiales que se emplearían en ella, volvió a recurrir a la Academia, como ya había hecho en el retablo de San Eufrasio<sup>50</sup>.

En abril de 1788 envió dos proyectos realizados por Pedro Arnal. Ambos presentaban planta circular y orden corintio<sup>51</sup>, la principal diferencia estribaba en la presencia o no de unos ángeles que sostenían el templete, que tanto en uno como en otro quedaba en un nivel superior –diáfano– con respecto al sagrario. El obispo se decantó por el modelo más escultórico, y más lombardo, ya que el otro “*sin dichos serafines estaba como desairado*”<sup>52</sup>. La obra conecta con modelos berninianos y apuesta por el uso de elementos de gran efectismo como las cortinas de bronce que sostienen y apartan los ángeles.

---

José Rubín de Ceballos respondieron a la petición. El segundo dio cincuenta doblones y el primero argumentó que se los pediría a su padre que era quien administraba su renta. AHDJ., Capitular, AC., 3 de noviembre de 1789, caja 109, s/f. y 7 de enero de 1790, caja 110, s/f.

<sup>46</sup> AHDJ., Capitular, AC., 26 de abril de 1788, caja 108, s/f.

<sup>47</sup> AHDJ., Capitular, AC., 4 de junio de 1788, caja 108, s/f.

<sup>48</sup> BORROMEI, Caroli: *Instructionum Fabricae...*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>49</sup> El 5 de febrero de 1788 se acordaba enviar los planos y se alentaba al prelado que pidiera el diseño a artistas de la corte. AHDJ., Capitular, AC., 5 de febrero de 1788, caja 108, s/f.

<sup>50</sup> “*periti viri iudicio decoratum*”, BORROMEI, Caroli: *Instructionum Fabricae...*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>51</sup> “*La forma de esta habitación de Dios, para que imitase al cielo, es redonda y de orden corintio, dedicado a las Virgenes, de las cuales eligió la llena de gracia, para esta primera custodia de sus amorosos disfraces*”: DE LOS SANTOS, Fr. Francisco: *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1657, fols. 25v-26v. Además Scamozzi animaba al uso del corintio en “*los más célebres y famosos templos que se hagan en honor de Dios, los altares y tabernáculos y muchos otros que pertenecen al género sagrado*”. SCAMOZZI, Vincenzo: *Idea dell'architettura universale*. Venecia, 1615, parte II, p. 121.

<sup>52</sup> AHDJ., Capitular, AC., 22 de abril de 1788, caja 108, s/f. Nuevamente se adapta a los dictados de San Carlos, donde se recomendaba que “*Bene praeterea idem tabernaculum super altaris basis ornata firmitudine suffultum, aut firmis altaris gradibus decore confectis, aut angelorum statuis, aliisve suffulcimentis religiosum ornatum exhibentibus sustentatum, firmiter fixum haereat; tum bene etiam clave munitum sit*”. BORROMEI, Caroli: *Instructionum Fabricae...*, op. cit., pp. 36-37.

Tras ser examinados por los capitulares, conscientes de la trascendencia de la obra, entre otros motivos porque afectaba a sus economías, los diseños fueron entregados al arquitecto del cabildo Manuel López. Éste emitió un informe que no debió de ser muy favorable, pues rápidamente recibió el encargo de otro proyecto, que acabaría duplicado, para enviárselo a don Agustín a Madrid. Desde Jaén se subrayó que esta medida se llevaba a cabo no para cuestionar el trabajo de los académicos, sino para dar respuesta a las verdaderas necesidades de acuerdo con las características del altar mayor. De manera particular se pretendía la limpia visibilidad del celebrante desde todos los puntos y la acústica correcta. Al mismo tiempo se especificaba cuáles serían los materiales empleados y se indicaba de nuevo el respeto a las directrices carolinas ya que, al tratarse de un presbiterio muy amplio, era recomendable elevar más la Eucaristía y facilitar el acceso del sacerdote al templete de una forma digna<sup>53</sup>. Esta última cuestión tendría un especial calado en el obispo, que durante su visita pastoral había podido comprobar graves faltas de decoro en la manipulación de la Sagrada Forma por parte de los sacerdotes, que al subir a los manifestadores insertos en los retablos barrocos –a los que se refiere como “*especie de tabernáculos, que llaman colmenas*”– se veían obligados a pisar la mesa del altar, como hemos indicado más arriba<sup>54</sup>.

Don Agustín, en aras de aunar esfuerzos que garantizaran el buen resultado de la obra, accedió a ver los diseños enviados desde Jaén, aunque en ningún momento ocultó que para su aprobación tenían que contar con el visto bueno de la Academia. Era también consciente de la existencia de algunos desaciertos en los proyectos que él había encargado en Madrid, como el que no permitieran la visión del oficiante desde la nave del Santo Rostro y el excesivo detallismo de la obra “*es cierto que es primoroso, pero para visto muy de cerca, por cuya causa no da majestad a una regular vista*”, dato que, como el prelado indicaba, suponía un aumento del precio. Pese a estos “errores”, los citados diseños contaban de antemano con la aprobación de la institución ilustrada, ya que estaban hechos por miembros de la misma “*pues aunque sea bien hábil [se refiere a Manuel López], sin este paso nada podrá ejecutarse y los remitidos tienen tanta aprobación como que*

---

<sup>53</sup> En el acta del día 26 de abril de 1788, se insiste en la importancia de emprender la obra: “*Y siendo este asunto trascendental a todos los señores beneficiados residentes en esta Santa Yglesia por el especial gusto y complacencia que tendrán de la mayor atención del Cabildo y objeto principal de la Fábrica de este Templo*”. También se tenía en cuenta el espacio libre que era necesario dejar para disponer los corporales extendidos y facilitar al sacerdote el que pudiera mover la custodia BORROMEI, Caroli: *Instructionum Fabricae...*, op. cit., pp. 36-39.

<sup>54</sup> Es muy llamativo como Borromeo asocia las iglesias de gran presbiterio con aquellas que tenían el coro detrás del altar, ideal que Ventura Rodríguez quería disponer en Jaén. BORROMEI, Caroli: *Instructionum Fabricae...*, op. cit., pp. 38-39. Sobre las recomendaciones en la exposición sacramental: “Nos don Agustín Rubín de Zavallos...”, AHDJ., Capítular, Correspondencia, s/n.

estaban hechos por maestros y sus individuos”<sup>55</sup>. Finalmente, el encargado de llevar a cabo todos estos *desiderata* fue Manuel Martín Rodríguez durante su visita en 1792. El arquitecto de la Academia tuvo también que atender a la inquietud del cabildo sobre la “*capacidad del presbiterio, en donde es preciso dejar lugar para las funciones sagradas, y especialmente en las misas de pontifical, y que dicho tabernáculo se descubra por todas sus cuatro caras*”<sup>56</sup>.

Tras algunos retrasos, los nuevos planos ofrecidos por el director de la Academia, Pedro Arnal<sup>57</sup>, llegaron a Jaén y el 14 de julio de 1789 fueron presentados por Martínez de Mazas junto a una carta que avalaba el proyecto y que iba firmada por Antonio Ponz, secretario de la Academia. Las dos propuestas recogían los modelos y prevenciones que habían sugerido el prelado y el cabildo para que la obra tuviese los mejores resultados a tono con su calidad<sup>58</sup>. Los capitulares aceptaron y eligieron uno de los modelos, coincidiendo con el gusto del prelado, que se mostró agradecido. De inmediato se comenzó la construcción del tabernáculo en Madrid, motivando las múltiples ocupaciones de Arnal el que se hiciera un modelo de tamaño real para que cada uno de los artistas pudiera encargarse de ejecutar su parte y luego componer el conjunto “*y con todo y sin que se duerman, asegura ser necesario cerca de año y medio para su total cumplimiento*”<sup>59</sup>. Además, don Agustín, conecedor de la envergadura de la empresa, se comprometió a visitar los talleres de los distintos artífices y a informar al cabildo sobre la evolución de las obras.

En cuanto a los artistas implicados en las mismas, además de los diseños de Pedro Arnal, las labores de escultura fueron ejecutadas a dos manos por los maestros Juan Adán y Alfonso Vergaz. Para las obras de bronce, la documentación habla de repartirlas entre dos artistas, uno de ellos el “*herrero del Consejo de la Inquisición que era excelente*”, aunque el nombre principal sería el del afamado platero y bronceista Francisco Pecul<sup>60</sup>. Los mármoles fueron cortados por Felipe

<sup>55</sup> AHDJ., Capitular, AC., 14 de junio de 1788, caja 108, s/f.

<sup>56</sup> “Informe sobre las obras necesarias del Sagrario” e “Informe de Ventura Rodríguez sobre la catedral de Jaén”, AHDJ., Capitular, Hacienda, 6 de noviembre de 1764, s/f. ref. en GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *Arquitectura de los siglos..., op. cit.*, p. 492.

<sup>57</sup> SAMBRICIO, Carlos: “Juan Pedro Arnal. Arquitecto del siglo XVIII”, *Archivo Español de Arte*, 183, 1973.

<sup>58</sup> AHDJ., Capitular, AC., 14 de julio de 1789, caja 109, s/f.

<sup>59</sup> AHDJ., Capitular, AC., 7 de agosto de 1789, caja 109, s/f.

<sup>60</sup> Artista de gran consideración que trabajó principalmente en la archidiócesis de Santiago, en la que nació en 1755, y donde se hallaba establecido su padre Claudio Pecul, de origen francés. Francisco se instaló en Madrid junto a Luis, otro de sus hermanos. En 1799 fue nombrado académico. Murió en 1804. Se conservan obras de platería en la catedral de Santiago y en la de Orense. El templete del camarín de la Sagrada Forma en El Escorial se le ha atribuido, pero la datación en 1854 nos indicaría que se trata de algún familiar. BOUZA BREY, Fermín: “La fecha de nacimiento y otros datos del orfebre compostelano Francisco Pecul”, *Compostellanum*, IX, n° 2, 1964, pp. 139; OTERO TUÑEZ,

Atichati *marmolista de la Historia Natural*<sup>61</sup>. En definitiva, un grupo de artistas establecidos en la corte, que habían trabajado bajo la dirección de Ventura Rodríguez en algunos de los muchos proyectos del maestro.

Para Ponz uno de los aspectos más destacables era la riqueza de los materiales empleados y la forma que le conferían, plasmando un ideal de clasicismo o de “buen gusto” del que carecían otras piezas que, pese a la calidad de los mármoles policromos, o “*de mezcla*” –como él los denomina–, estaban ancladas en el abominable barroco<sup>62</sup>. Aunque el obispo planteó en un primer momento el uso de mármol de Carrara, finalmente desistió por su alto coste –aunque sí se empleó en algunas esculturas del trascoro– y apostó por uno de Macael de gran calidad “*porque aunque no lo es tanto como el de Carrara, es raro, aun del de éste, el que a cierto tiempo no rojea y mucho antes todo mármol del tabernáculo por el humo del incienso*”. También se trajeron mármoles de Cuenca, “*donde los hay preciosos*”<sup>63</sup>. Para las columnas, aunque en un primer momento se barajaron los morados conquenses, el obispo, en quien delegó el cabildo la elección de los mármoles porque consideraban que estaba mejor aconsejado por el “marmolista de la historia natural”<sup>64</sup>, se decantó por piedras duras, en concreto, las verdes serpentinitas del Barranco de San Juan en Sierra Nevada, con certeza debió de pesar su admiración por las columnas de las Salesas Reales<sup>65</sup>. Los demás “*mármoles de mezcla*” elegidos por Arnal, conferían a la pieza

---

Ramón: “Algunas noticias sobre Francisco Pecul”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVIII, Santiago, 1963, pp. 248-249 y principalmente: LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Xabier: “Escultura en plata en la Galicia del siglo XVIII”. *Actas del Congreso Nacional de historia de la arquitectura y del arte*, La Coruña, 1994, p. 55 y pp. 60-64.

<sup>61</sup> AHDJ., Capitular, AC., 7 de agosto 1789, caja 109, s/f. Son pocas las noticias que tenemos de este maestro, que trabajó principalmente en la corte. En concreto sabemos de su consideración por las obras realizadas en el altar de San Miguel bajo la dirección de Ventura Rodríguez y en particular en el de la parroquia de San Ginés, donde también coincidió con Alfonso Bergaz, dentro de un programa de eliminación de elementos barrocos del viejo templo madrileño. BASANTA REYES, M.<sup>a</sup> Belén: “La parroquia de San Ginés de Madrid”, *Cuadernos de Arte e Iconografía (monográfico)*, t. IX, n° 17-18, 2000, pp. 175-180.

<sup>62</sup> Se refiere al trascoro de la catedral de Granada (Ponz, Antonio: *Viage... op. cit.*, p. 191).

<sup>63</sup> Ensalzados también por Churriguera en el retablo de San Francisco Javier de la iglesia de Nuevo Baztán, donde utilizó un rico repertorio de los mismos. El bronce dorado sería del gusto del obispo y en 1789 regaló cuatro candeleros y cruz para la capilla de San Eufrasio, donde sólo se utilizaron en la fiesta del santo.

<sup>64</sup> “*mayormente quando es tan fácil a S.E. añadir a sus propias luces y gusto el de aquellos famosos maestros versados quan ninguno en discernir el mérito y casamiento más oportuno de los mármoles de que tiene a la vista tanta copia y tan selecta el marmolista de la Historia Natural*”. AHDJ., Capitular, AC., 7 de agosto de 1789, caja 109, s/f.

<sup>65</sup> Las columnas en estos dos colores fueron un clásico en los trabajos de piedras duras especialmente en la elaboración de los escritos: GIUSTI, Annamaria: “I modelli di una grande tradizione: le pietre dure alla manifattura granducale di Firenze”, en *Dagli splendori*

una suntuosidad que se potenciaba con la ya mencionada labor escultórica y la presencia de bronce dorado en capiteles, basas y motivos decorativos, así como la bella cruz de cristal de roca que remata el conjunto<sup>66</sup>. Precisamente el remate volvía a recoger las normativas carolinas, que si bien preferían la figura del Resucitado, recordaban que por cuestiones de proporción, se podría sustituir por la cruz<sup>67</sup>. En el caso de Jaén, es posible que los gustos ilustrados hayan sido los que no estimaran conveniente el remate con el Resucitado ni con una aparatosa cruz con Crucificado, dada la presencia del bronceo Crucificado de Pecul sobre el sagrario.

La Academia no dejó de supervisar la obra, hecho que favoreció el obispo recomendando el nombramiento de Manuel Martín Rodríguez como sucesor de su tío Ventura Rodríguez al frente de las obras del templo<sup>68</sup>. El arquitecto, tras las pertinentes visitas a dos de las catedrales embarcadas en obras similares, Pamplona y Salamanca<sup>69</sup>, llegó a Jaén en 1792 y trazó la “*baza y el altar*” sobre los que se iba a disponer el tabernáculo, también con una rica labor de mármoles en su superficie. El obispo se mostró optimista ante la visita de Martín Rodríguez, y ordenó su alojamiento en el palacio episcopal<sup>70</sup>. Además iba dando puntuales noticias sobre la evolución de las obras que, “*pese a las obras de mármoles y bronceos son por sus naturalezas tardas y penosas si han de salir acabadas a toda perfección*”. El prelado consideró que estarían terminadas para abril o mayo del año siguiente, aunque finalmente las labores de bronce las retrasaron hasta 1794. De esta manera lo que se calculó de una duración de año y medio, se convertiría en un lustro y la demora impidió que el prelado alcanzara a ver la terminación del tabernáculo ya que la muerte le sobrevino en 1793 “*quando más se necesitaba*”<sup>71</sup>. El cabildo reconocería que sin su celo y generosidad, una obra de tanta magnitud no se habría llevado a cabo, pues “*se costeaba en mucha parte por el Excmo. Sr. Obispo Ynquisidor General y por cuya dirección se ha llevado hasta el fin en esa corte por los mejores artífices y maestros de arquitectura, escultores, bronceistas y demás inteligentes de ella, como es notorio*”, y que “*sin el auxilio y generosidad del expresado Excmo.*

---

*di corte al lusso borghese. L'Opificio delle Pietre Dure nell'Italia unita*, Livorno, 2011, pp. 71-85. Y de la misma autora: “Da Roma a Firenze: gli esordi del commesso rinascimentale” y “Da Firenze all'Europa: i fasti delle pietre dure”, en *Eternità e novità di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, Florencia, 2003, pp. 197-230 e pp. 231-270.

<sup>66</sup> PONZ, Antonio: *Viage...*, op. cit. p.183.

<sup>67</sup> BORROMEI, Caroli: *Instructionum Fabricae...*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>68</sup> Todo ello pese al encarecimiento que suponía tal elección, recordando el obispo al cabildo que “*más se aventuraba y perdía en que se hiciera una cosa mal hecha y contra el decoro de la misma Yglesia*”. AHDJ., Capitular, AC., 10 de mayo de 1791, caja 111, s/f.

<sup>69</sup> AHDJ., Capitular, AC., 24 de mayo de 1791, caja 111, s/f.

<sup>70</sup> GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *Arquitectura de los siglos...*, op. cit., p. 492.

<sup>71</sup> La última carta del prelado sobre la evolución de las obras se lee en el cabildo de 29 de enero de 1793. El ocho de febrero moría don Agustín en Madrid.

*Sr. Obispo nunca hubiera podido el cabildo en una obra tan delicada y costosa [...] que ascendía a un millón de reales*<sup>72</sup>.

A los cien mil reales aportados por los prebendados, se sumaron dos mil doblones que entregó el don Agustín en vida, a los que se añadieron las mandas testamentarias, con capitales procedentes de sus oficios como obispo de Jaén e inquisidor general:

*“que en la Santa Yglesia de Jaén se está construyendo [...] a expensas de la Fábrica y rentas de la Mitra que obtengo, el cual es mi voluntad se continúe en la misma forma a cuio fin el dinero existente que tengo en el cajón que está en mi despacho y me corresponde por mi empleo de Ynquisidor general, sin que tenga la menor conexión con las rentas del Obispado, se aplicara enteramente a la continuación de la dicha obra, la qual deseo se perfeccione*<sup>73</sup>.

Martínez de Mazas, en la publicación de su *Retrato al natural* (1794), no pudo describir el tabernáculo ya terminado y se remitió a los elogios de Ponz, que lo había visto en Madrid<sup>74</sup> y lo calificó *“como de los más magníficos del Reyno*<sup>75</sup>; sin duda, esa es una de las razones por la que el tabernáculo de la catedral de Jaén se constituyó en obra de referencia para el resto de parroquias y templos de la diócesis, comenzando por el de El Sagrario<sup>76</sup>.

Fecha de recepción: 30 de junio de 2013

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2013

<sup>72</sup> AHDJ., Capitular, AC., 9 de abril de 1793, caja 113, s/f.

<sup>73</sup> “Testamento del excm.º señor don Agustín Rubín de Ceballos, obispo de Jaén e Ynquisidor General”, *Protocolo* 21.732, fols. 179-182, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: transcrito y publicado por BARRIO MOYA, José Luis: “Las donaciones del obispo don Agustín Rubín de Ceballos a la Catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 179, 2001, pp. 59-67, en particular pp. 65-67. El cabildo informó al colector de espolios de las deudas contraídas, especialmente derivadas de la ejecución del tabernáculo, los encargos a Manuel Martín Rodríguez y los lienzos de El Sagrario. AHDJ., Capitular, AC., 9 de abril de 1793, caja 113, s/f.

<sup>74</sup> MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *Retrato al natural...*, *op. cit.*, pp. 213-214.

<sup>75</sup> Del retablo de San Eufrasio decía que se debía al “*zelo y acertada elección que hizo de profesores para llevarla a efecto el Excelentísimo Señor D. Agustín Rubín de Ceballos*” PONZ, Antonio: *Viage...*, *op. cit.* p. 182. Ponz profesará gran admiración hacia don Agustín Rubín de Ceballos, lo sitúa como adalid del buen gusto y figura clave para el destierro “*de las tinieblas del mal gusto*”. Como hombre ilustrado apostó por el progreso de su diócesis a través de un desarrollo industrial que no dio los frutos esperados y como bienhechor de sus súbditos, costeó el paseo de Valparaíso. PONZ, Antonio: *Viage...*, *op. cit.*, pp. 206 y 245.

<sup>76</sup> Melendreras Jimeno ve los tabernáculos de Salamanca y Jaén como fuente de inspiración del de la iglesia de San Juan Bautista de Murcia, obra del arquitecto Pedro Berenguer. MELENDREERAS GIMENO, José Luis: “El tabernáculo del altar mayor de la catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 131, 1987, pp. 9-16 y “Dos escultores murcianos en la corte: Alfonso Girardo Bergaz y Ramón Barba Garrido”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 1984, 3-4, pp. 229-260.





Figura 1. Tabernáculo, Juan de Herrera y Jacome da Trezzo, 1579-1586, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.



Figura 2. Tabernáculo, Obrador italiano, finales del siglo XVI, Monasterio de Madre de Dios, Baena (Córdoba).



Figura 3. Tabernáculo, Domenico Montini, 1619, Palacio Real, Madrid.



Figura 4. Tabernáculo, Pedro Arnal (diseño), 1788-1794, Catedral de Jaén.



Figura 5. Tabernáculo, Catedral de Jaén (desde la nave del Santo Rostro)