

# EL MONUMENTO EUCARÍSTICO DE JUEVES SANTO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA. ARTE Y LITURGIA

M<sup>a</sup> Auxiliadora Llamas Márquez  
*Fundación Universitaria Española*

## 1. INTRODUCCIÓN. EL MONUMENTO EN LA LITURGIA

**E**l Monumento erigido en la festividad del Jueves Santo puede definirse como una arquitectura efímera destinada a acoger en su interior el Cuerpo y la Sangre de Cristo hasta el día siguiente en que serán consumidos. La palabra monumento deriva etimológicamente de la palabra latina *monumentum*, que tenía el significado de *sepulcro*<sup>1</sup>. En la Vulgata se dice que Jesucristo, tras ser descendido de la cruz, fue depositado en un *monumentum*.

En el origen, el Jueves Santo pertenecía a dos tiempos litúrgicos distintos. Hasta la hora de vísperas era el último día de la cuaresma, y con la misa vespertina *in cena Domini* daba comienzo el triduo pascual<sup>2</sup>. Dentro de su liturgia se han encuadrado tres ritos de importancia: la bendición de los Santos Óleos (correspondiente a cuaresma), el *sepulcro* y el lavatorio de los pies. Estos dos últimos ritos se concentraban en origen en la misa vespertina; será a fines del siglo VIII, una vez impuesta la liturgia romana a las locales, a partir de cuando se establezca la única misa del sacramentario papal, que ha llegado hasta nuestros días. La hora de celebración de la misa varió a lo largo de la historia, hasta que a mediados del siglo XVI Pío V prohibió ofrecer el sacrificio después del mediodía; así, el día entero del Jueves pasó a formar parte del *Triduum Sacrum*. En la misa de dicho día se deben consagrar dos hostias. Una de ellas es consumida por el celebrante, y la otra debe ser conservada para el día siguiente, Viernes Santo, que por ser alitúrgico no está permitida la santificación del pan y del vino. En principio se

debían guardar los elementos eucarísticos bajo las dos especies, pero a partir del siglo XI el vino no será reservado. Es también a partir de este siglo cuando el pan no será reservado en el sagrario, ganando el rito en complejidad y pompa. La Hostia se deposita sobre un altar convenientemente preparado, realizándose una solemne procesión de traslado.

El uso romano del siglo XVI recogido en el *Ceremonial de los Obispos* (1600) es de gran interés porque es la práctica mantenida en vigor hasta el Ordo de 1955 «pues se debe preparar y adornar lo que será el pequeño santuario dentro de la iglesia, en el que hermosamente y magníficamente podrá adornarse con muchas luces en aquel altar con sus seis candeleros y ceras».

La deposición eucarística tiene una clara simbología que la pone en estrecha relación con la deposición de Cristo en el sepulcro. Se completaba con el Jueves los tres días pasados por Él en la tumba. Para enfatizar la relación, el Viernes Santo se solía realizar otro rito consistente en depositar en un tabernáculo decorado para la ocasión, la cruz del altar y la Santísima Eucaristía. Para ello en la misa del Jueves Santo se debía consagrar una tercera hostia.

Martimort<sup>3</sup> recoge en un breve párrafo la situación de la celebración de la liturgia desde el Concilio de Trento (1542-1563) hasta el Ordo de 1955: «El rito secundario de trasladar el cuerpo de Cristo al lugar de la reserva hasta el día siguiente había adquirido una importancia desproporcionada, el altar de reserva se había convertido en el *monumento*, que la época barroca se dedicó a adornar con una profusión de luces y flores». Con el Ordo de 1955 se reestablece la misa de la cena por la tarde; por la mañana se realizaba en la catedral la misa crismal, siguiendo el *sacramentario gelasiano*. Tras la liturgia de la misa vespertina se realizaba el lavatorio de los pies. En cuanto al lugar preparado para la reserva eucarística, podía ser discretamente decorado; la adoración se podía realizar hasta la medianoche. El Ordo de 1970, tras el Concilio Vaticano II, introduce pocos cambios en lo que a la reserva eucarística se refiere.

Como podemos apreciar, es después del Concilio de Trento cuando se desarrollará el Monumento Eucarístico como tal, motivado por el impulso que Trento dio a la devoción del Santísimo Sacramento. Sebastián de Covarrubias y Horozco<sup>4</sup> define en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) el término MONUMENTO: «Vulgarmente se toma por el túmulo y aparato que se haze en toda la Yglesia Católica el Jueves y Viernes Santo, donde puesta un arca en forma de sepulcro en que estuvo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redentor Jesu Christo. Pero en rigor monumentum est quid quid nos monet, ut tituli, sepulcra, statue, fama, porticus, theatra, *carmina, historiae, documenta, praedeptiones, sapientum monita, libri et caetera eiusmodi*». Así pues, el uso de la voz *monumento* en el siglo XVII estaba establecido en primer lugar para los monumentos eucarísticos; la proyección social alcanzada por estos supone su reflejo y fosilización en la lengua y la semántica.

El modelo más usual de monumento es el de templete exento de planta centralizada —circular o de cruz griega— de gran carga simbólica y sobre el que se alza una primera estructura clásica que soporta el segundo cuerpo de menores proporciones. Una cúpula con o sin linterna serviría de remate, sobre la que a veces, como ocurrirá en Sevilla, solía colocarse un Crucifijo o un Calvario. Posiblemente, el monumento de la catedral de la diócesis sea el que marque el desarrollo de los distintos monumentos de las iglesias de su jurisdicción<sup>5</sup>.

## 2. EL MONUMENTO EUCARÍSTICO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

### 2.1. EL MONUMENTO PROYECTADO EN 1577<sup>6</sup>

Aunque fue considerado obra de fines del siglo XVII de manos de Juan de Alfaro<sup>7</sup>, al que más adelante trataremos, por las referencias documentales sabemos que fue realizado en el último cuarto del siglo XVI por el ensamblador Lope de Liaño según trazas de Hernán Ruiz III, maestro mayor de la Catedral<sup>8</sup>. La obra se comienza en el año 1577, ya que el 25 de septiembre de dicho año se firma con Juan Ramírez, pintor, el contrato para la ejecución del policromado y pinturas del Monumento<sup>9</sup>. Aún el día 6 de julio de 1579 no estaba acabado el trabajo de madera, ya que así se especifica en la tasación del conjunto realizada por Juan de Orea, maestro mayor de las obras de la Alhambra de Granada, llamado por el cabildo, y Guillermo de Orta, entallador, nombrado por parte de Lope de Liaño<sup>10</sup>.

La estructura formal está encuadrada en lo que se ha dado en llamar *Manierismo clasicista*<sup>11</sup>. Su clasicismo rozando lo herreriano hará las delicias del público visitante. Ponz afirmará: «la última vez que he estado en Córdoba fue en Semana Santa, y pude ver armado el monumento, que me agradó<sup>12</sup>».

El Monumento se montaba<sup>13</sup> ante el ante presbiterio de la primera Capilla Mayor de la Catedral, desde 1607 Capilla de Nuestra Señora de Villaviciosa, una vez que el coro se trasladó al recién construido crucero. Desde el año 1879 en que la capilla fue desposeída de todo ornamento mueble, la instalación del Monumento era la única celebración litúrgica desarrollada en este espacio. Con motivo del Ordo de 1955, el Concilio Vaticano II y su confirmación en el Ordo de 1970, y la consiguiente reforma litúrgica, el Monumento dejó de utilizarse en el Jueves Santo, quedando por ello almacenado en dependencias del Cabildo Catedralicio<sup>14</sup>.

El destino de estas maquinarias fue en muchos casos su destrucción, aunque en ocasiones fueron adaptados, como es el caso del Monumento de la Catedral de Córdoba, a nuevas funciones<sup>15</sup>. En el año 1996 se decidió reutilizar la estructura arquitectónica, y así la mitad de esta impresionante máquina fue instalada a modo de altar-tabernáculo (fig. 2) en el presbiterio de la Iglesia

parroquial del Salvador de Peñarroya-Pueblo Nuevo (Córdoba)<sup>16</sup>. Con posterioridad se decidió la colocación de la otra mitad (fig. 1) en la Iglesia del Hospital de Jesús Nazareno de Pozoblanco (Córdoba)<sup>17</sup>.

El Monumento constaba de un zócalo o basamento cuadrado que debía tener al menos 100 cm de altura y 680 cm de lado<sup>18</sup>, y cuyo costado frontal se quebraba para poder instalar una escalera de acceso al nicho central donde se colocaba el Sacramento. Sobre este zócalo se levantaban doce pedestales, correspondientes a ocho pilares y cuatro columnas de fuste estriado y orden compuesto, sobre los que se apoyaba un entablamento de planta de cruz griega. Sobre este entablamento y como remate, aparecía una sencilla balaustrada. Las pirámides que se erigían profusamente decoradas en las esquinas del zócalo pueden identificarse con los cuatro pedestales-candeleros a los que se alude en los documentos<sup>19</sup>. Esta estructura del primer cuerpo ha sido puesta en relación<sup>20</sup> con el segundo cuerpo del túmulo para las honras fúnebres de Felipe II, realizado por Juan de Oviedo y de la Bandera en 1598.

El segundo cuerpo lo formaba una estructura circular cubierta por una cúpula semiesférica o de *media naranja*<sup>21</sup>, rematada por una pequeña linterna. Podríamos señalar como antecedente directo de esta disposición la cúpula de la iglesia de la Compañía de Córdoba, que se viene atribuyendo a Hernán Ruiz II<sup>22</sup>. Y como consecuente el tabernáculo del retablo mayor de la Catedral, realizado por Sebastián Vidal en 1653, siguiendo las trazas que en 1618 hiciera el arquitecto y hermano lego jesuita Alonso Matías<sup>23</sup>. Los cuartos de esfera que se situaban en el primer piso de las instalaciones actuales del Monumento son en realidad las «caxas de los artesones»<sup>24</sup> del interior de la cúpula, de manera que son «ochenta los artesones y en cada artesón a de aver un pinjante»<sup>25</sup>. En el segundo cuerpo, a eje con los soportes había remates en forma de pequeña pirámide. Quizá sea de ellos de lo que se trate al tasar *los* «doze remates»<sup>26</sup>. En la tasación se citan dos frontispicios, uno frontal y otro posterior, no conservados en la actualidad; por la tasación del dorado y estofado se sabe que estos elementos iban ricamente decorados, pero seguramente tras la inclusión de las pinturas de Juan de Alfaro fueron suprimidos del Monumento. El precio total de la estructura lignaria, de pino y borne<sup>27</sup>, ascendió a 710.244 maravedíes según consta en el documento<sup>28</sup>.

Respecto a la decoración, esta se realizó en blanco y oro bruñido, tal y como se reitera tanto en el contrato del dorado y estofado (25-9-1577) como en su tasación (4-9-1579): «Ha de ser todo el dicho Monumento estofado de blanco bruñido lustrante contrahecho a mármol dorado en las partes e lugares que le serán señalados por Hernán Ruiz»<sup>29</sup>. El maestro que se hizo cargo fue el pintor Juan Ramírez, pintor, actuando como fiadores Diego Cansino<sup>30</sup> y Andrés Gutiérrez, y como testigos del contrato «Hernán Ruiz,

maestro mayor de Córdoba, y Alonso de Montesdeoca, presbítero, e Pedro Sánchez, escribano, vezinos e moradores en Córdoba»<sup>31</sup>. El resultado es apreciable aún hoy. El coste establecido en el contrato ascendía a 400 ducados. La tasación fue llevada a cabo por Pedro Delgado, pintor de Montilla<sup>32</sup>, por parte de la fábrica, y Juan García «pintor de imaginería, vezino desta ciudad»<sup>33</sup> (Córdoba) llamado por Juan Ramírez. Como precio de la policromía se propuso la cantidad de 761.299 maravedíes. El dibujo decorativo realizado en oro es el que se califica en los documentos de *brutesco*<sup>34</sup>, que por su sinuosidad de líneas y simetría hacen de este motivo ornamental una armoniosa solución. En cuanto a los frontispicios señalados anteriormente, se sabe que uno de ellos ya estaba terminado a fecha de la tasación (4-9-1579), y contaba con las pinturas de la *Cena del Señor* y la *Oración en el Huerto*<sup>35</sup>; el otro frontispicio, el trasero, estaba aún sin hacer, y de él no conocemos los temas iconográficos<sup>36</sup>. También se menciona en la tasación la existencia de «tres tableros que tienen tres historias con sus compartimentos en las tres hazeras del Monumento»<sup>37</sup>. Estas tablas se conservan, y los temas que presentan son el *Pelícano hiriéndose el pecho para dar de comer a sus crías*, la *Deposición del cuerpo de Cristo en el sepulcro*, y *El sepulcro vacío*<sup>38</sup> (fig. 4). La decoración pictórica se completó con algunas esculturas, desgraciadamente desaparecidas: «las figuras que han de ir en este Monumento han de ir estofadas e doradas por la misma orden de blanco bruñido e oro bruñido como va todo lo demás de la fábrica del edificio desde Monumento y aparejadas con la diligencia que conviene para buena fábrica»<sup>39</sup>. En el friso del entablamento que separa los dos pisos se conserva fragmentariamente una inscripción alusiva a la liturgia, al rito y al complejo programa iconográfico: «[...]EBAT INPETRA ET DONE MUNDA ET POSIVIT ILLUD IN MONVMENTO SVON [ilegible]»<sup>40</sup>.

El Santísimo Sacramento era colocado en el interior del Monumento, sobre tres gradas a las que se alude en los contratos y tasaciones<sup>41</sup>. Es presumible que en un primer momento, al igual que en Sevilla<sup>42</sup>, la custodia procesional fuese utilizada para la reserva eucarística<sup>43</sup>. Tendremos que esperar hasta el año 1761 para que la Catedral posea una urna eucarística realizada en plata en su color y sobredorada, obra del orfebre Damián de Castro<sup>44</sup>.

Como ya hemos señalado la intervención que se realizó en el Monumento a fines del siglo XVII no modificó esencialmente su estructura. Pero lo que sí se alteró fue el programa iconográfico que fue, si no sustituido en su totalidad, ampliado con los lienzos de Juan de Alfaro.

### 3.2.- LA REFORMA DE FINES DEL SIGLO XVII: LAS PINTURAS DE JUAN DE ALFARO

Los lienzos que actualmente se conservan como pertenecientes al conjunto decorativo del Monumento Eucarístico de la Catedral de Córdoba son obras salidas de la mano de Juan de Alfaro (Córdoba 1643- Madrid 1680), entre los años 1678 en que las data Palomino<sup>45</sup> y 1680, año que aparece en la firma del lienzo que representa a *Joel* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm): «D. Juan de Alfaro/ Deseando saber / lo pintó año / 1680, por encargo del Cabildo: Declaro que tengo tratado con el Dr. Don Gabriel de Huarte, canónigo de la S. I. Catedral de esta ciudad y Obrero mayor de ella el que se ajusten unas pinturas para el monumento de la S. I. [...]»<sup>46</sup>.

No nos vamos a ocupar de la biografía y obra de Alfaro en este artículo<sup>47</sup>; sin embargo habría que destacar por su relación con las pinturas del Monumento el mecenazgo de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X Almirante de Castilla y Duque de Medina de Rioseco, que lo nombró su pintor de cámara hacia 1675-76. Para él realizó retratos y restauró pinturas para la Casa de la Huerta de Madrid<sup>48</sup>. Este trabajo le permitiría conocer obras de los principales maestros españoles y europeos de los siglos XVI y XVII<sup>49</sup>. En estos años finales en Córdoba realizaría encargos importantes centrados en la Catedral, como los *lienzos para el monumento del Jueves Santo*, el *retrato del obispo Fray Alonso de Salizanes*, o los lienzos para la *galería de los Obispos de Córdoba*; además se le atribuye la decoración mural de la cúpula de la antecapilla de Nuestra Señora de la Concepción, también en la Catedral<sup>50</sup>.

El zócalo se recubría con once lienzos de ángeles<sup>51</sup> que portaban los símbolos de la Pasión<sup>52</sup>. Las dimensiones de los lienzos no son totalmente homogéneas, en cuanto al ancho, debido a su adecuación a la arquitectura preexistente. Tanto en estos lienzos como en los destinados al primer y segundo pisos se denota la técnica de Alfaro, basada en la pincelada suelta y el uso de gamas cromáticas cálidas.

Para el lienzo (fig. 3) de los *Ángeles portando una inscripción*<sup>53</sup> (Córdoba, Obispado, 228 x 90 cm) emplea una decoración de puntas de diamante en los extremos, solución utilizada por el pintor para completar la superficie de la tela. Con esta ornamentación enmarca la composición en la que dos ángeles sostienen un pergamino en el que se recoge la inscripción que Pilatos escribió para que se ubicara en la parte alta de la cruz en la que Jesús fue crucificado (Jn 19, 19-20). Los restantes diez lienzos del basamento presentan las mismas características.

Atendiendo a sus dimensiones hemos podido establecer la hipotética ubicación de los lienzos en el basamento del Monumento: situados en el frontal: *Ánge-*



1. *Monumento de Jueves Santo*, (fragmento). Iglesia del Hospital de Jesús Nazareno. Pozoblanco. Córdoba.



2. *Monumento de Jueves Santo*, (fragmento). Iglesia Parroquial del Salvador. Peñarroya-Pueblo Nuevo. Córdoba.

les llevando una bandeja con la cabeza del Bautista (Córdoba, Obispado, 230 x 98 cm), *Ángeles portando una inscripción* (Córdoba, Obispado, 228 x 90 cm)—ya comentado—; en la trasera: *Ángeles con una lanza y una fuente* (Córdoba, Obispado, 173 x 98 cm), *Ángeles con un gallo*<sup>54</sup> (Córdoba, Obispado, 150 x 98 cm), *Ángeles portando la columna y el sudario* (Córdoba, Obispado, 324 x 98 cm); en uno de los laterales: *Ángeles con trompeta*<sup>55</sup>, *cuerda y un cartel con la inscripción SPQR* (fig. 5. Córdoba, Obispado, 251 x 96 cm), *Ángeles con caña*<sup>56</sup>, *cetru e hisopo*<sup>57</sup> (fig. 6. Córdoba, Obispado, 133 x 96 cm), *Ángeles sosteniendo una escalera*<sup>58</sup> y *una bandeja con tenazas, martillo y jarro* (Córdoba, Obispado, 288 x 96 cm); en el otro lateral: *Ángeles presentando el Santo Rostro* (Córdoba, Obispado, 223 x 98 cm); *Ángeles con jofaina y esponja*<sup>59</sup> (Córdoba, Obispado, 256 x 96 cm), *Ángeles con corona de espinas* (Córdoba, Obispado, 200 x 98 cm).

En cuanto a las pinturas del primer cuerpo, los lienzos son cuatro: *Pelícano*, *Ecce Homo*, *Beso de Judas* y *San Juan Evangelista*.

El lienzo correspondiente al *Pelícano* (Córdoba, Museo Diocesano, 152 x 81 cm) muestra una iconografía muy difundida en el arte cristiano, relacionada principalmente con la Eucaristía y con la figura de Cristo<sup>60</sup> (fig. 7). La primera alusión al pelícano en la Biblia se circunscribe al *Salmo 102 (101), 7*. Ya apareció esta figura en el *Fisiólogo*<sup>61</sup>, en la *Hieroglyphica* de Horapollo y en el *Codex Granatensis*<sup>62</sup>. Pero es la representación que aparece como ilustración al *Libro ventefimo Del Pellicano*, incluido en *La pietá e Misericordia de I ieroglifici* de Valeriano<sup>63</sup>, la que toma Alfaro como fuente iconográfica para su lienzo. El pelícano se asienta en la parte más elevada de una cruz de madera, e hiriéndose su pecho alimenta con su sangre y su carne a sus hijos, al igual que Cristo alimenta a los cristianos con su cuerpo y su sangre<sup>64</sup>.

La figura de *San Juan Evangelista* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm) aparece distinguida sobre un fondo neutro, de pie, imberbe dada su juventud. Lleva en la mano el cáliz envenenado del que tuvo que beber después de rezar para demostrar su fe.

Los otros dos lienzos de esta serie representan los episodios de la Pasión que se desarrollaron el día del Jueves. El primero es el *Beso de Judas* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm), donde se presenta una incoherencia con los textos bíblicos (Mt 26, 48-50), ya que Jesús aparece preso. Este cambio cronológico en el Prendimiento, bien puede responder a una voluntad de enfatizar este momento de la Pasión. Podemos encontrar cierto paralelismo con la pareja de hombres que aparece a la derecha de la composición de la estampa de Antón Wierix de la *Fiesta de los Tabernáculos*, que ilustra la *Historia Evangélica* del Padre Nadal<sup>65</sup>. Igualmente debemos considerar los modelos vandyckianos<sup>66</sup>.





3. *Ángeles portando una inscripción.* Juan de Alfaro. (detalle). Obispado de Córdoba.



4. *Marías ante el sepulcro vacío de Cristo,* mesa de altar. Juan Ramírez. Catedral de Córdoba.

El lienzo del *Ecce Homo* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm) representa el momento en el que Jesús es presentado por Pilatos al pueblo (Jn 19, 5). Resulta evidente el influjo de los modelos de Tiziano<sup>67</sup>, y los que contemporáneamente realizaba Bartolomé Esteban Murillo<sup>68</sup> a partir de los grabados boloñeses. De nuevo hay que aludir al manejo por parte de Alfaro de las ilustraciones de la *Historia Evangélica*, en este caso *Cristo ante Pilatos*, de Hyeronimus Wierix (1553-1619)<sup>69</sup>, donde la figura de Jesús presentado al pueblo muestra una composición similar a la que recoge nuestro pintor en el lienzo. Con respecto a la figura de Pilatos, que no aparece vestido a la romana, sino de igual forma que figura en diversas estampas de la ya aludida obra del Padre Nadal, se la ha relacionado recientemente con el José de Arimatea del *Entierro de Cristo* de mano de Tiziano conservado en el Museo del Prado<sup>70</sup>. Podría establecerse cierto paralelismo con la figura del padre de María en el lienzo de Juan Carreño de Miranda, *San Joaquín y la Virgen Niña* (São Paulo, Colección Walle Simonesen)<sup>71</sup>.

El grupo de lienzos para el segundo cuerpo está formado por ocho pinturas que representan a los profetas: *Ezequiel*, *Jeremías*, *David*, *Joel*, *Isaías*, *Malaquías*, *Zacarías* y un *Profeta* sin identificar.

*Ezequiel* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm) aparece sentado, vestido de rojo y porta una tabla con la inscripción latina: «Eccechiel. Cap. 43. Fili hominis haec dicit Dns Deus: hi sunt ritus altaris, in quacumq(ue) die fuerit fabricatum, vt offeratur super illud holocaustum, et effundatur sanguis»<sup>72</sup>. Se corresponde con el versículo Ez. 43, 18, que hace referencia al altar del Nuevo Templo de Jerusalén que deberá ser construido tras el exilio en Babilonia. La relación con el Monumento se produce a través de la mirada hacia Cristo como inmolado, guardándose en el interior del Monumento su cuerpo y su sangre, entregados en sacrificio a la humanidad, produciéndose así una conexión con la figura de Cristo como Cordero Pascual. El modelo podría ponerse en relación con los tipos de Ribera, muy conocidos en la península a través de las estampas<sup>73</sup> y de la ingente cantidad de lienzos que el valenciano envió a España.

*Jeremías* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm) aparece vestido con una túnica roja y un manto ocre, sentado e inclinado hacia una losa que se erige en el suelo. Entre las manos lleva una filacteria en la que se lee «Lament Ieremia, Phofete Cap. 4». Hace referencia al *Libro de las Lamentaciones*, del cual hay unos versículos escritos en la losa mencionada: «Gaude, et la(tere) filia Edom que habitas in terra Hus; ad te quoq(ue) per ueniet calix inebriaberis, atq(ue) nudaberis»<sup>74</sup> (Lam 4, 21). La aparición de Jeremías en el programa iconográfico del Monumento puede deberse a varios motivos. En primer lugar, como discutido autor de las *Lamentaciones*; Dios, tras ver los pecados que comete su pueblo, lo abandona, pero este castigo hace que el pueblo recapacite de sus pecados y deseen volver a Dios. No hay que olvidar



5. *Ángeles con caña, cetro e hisopo.* Juan de Alfaro. Obispado de Córdoba.



6. *Ángeles con trompeta, cuerda y un cartel con la inscripción SPQR.* Juan de Alfaro. Obispado de Córdoba.



7. *Pelicano*. Juan de Alfaro. Museo Diocesano. Córdoba.

que una de las tres misas que el sacramentario gelasiano (siglos VII- VIII, pero publicado en 1680) recoge para el Jueves Santo, se dedicaba a la reconciliación de los penitentes. En segundo lugar, Jeremías es el profeta que anuncia la llegada de un rey del tronco de David (Jr 23, 5-6). Además profetiza la Nueva Alianza que se producirá entre Dios y su pueblo con la llegada de Jesús, que se personifica como el Cordero Pascual de la Nueva Alianza (Jr 31, 31-34). Encontramos ciertos ecos entre este lienzo y la estampa *Cabeza de Apóstol* (Bolonia, Pinacoteca Nazionale) atribuida a Guido Reni<sup>75</sup>.

*David* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm) se representa sentado como un anciano coronado que tañe la lira. Parece inspirarse en las estampas de Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro, *Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías*, y la de Johannes Sadeler, *Rey David tocando el arpa*, sobre composición de Peter de Witte<sup>76</sup>. Sobre su cabeza se extiende una filacteria en la que se lee: «Memoriam fecit Dominus mirabilium suorum e(s)cam dedit timentibus se Memor erit in seculum testamenti sui David Phalm.C.X.»<sup>77</sup>. Contiene parte de dos versículos del *Salmo 110* de la Vulgata, en donde se pone de manifiesto la piedad divina y la alianza con su pueblo.

*Joel* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm) dirige nuestra atención a un foco de luz ubicado en el ángulo superior izquierdo del lienzo. Con la mano izquierda

sostiene una tabla en la que está escrito: «Ioel Propheta. Cap. 2 Num II Sol et Luna obtenabranti sum, et stelle retraxerunt splendorem suum, et Dns dedit vocem suam Num. 19 Eo mittam vobis frumentum et vinum et oleum et replebimini eis et non dabo vobis vltra approbium ingentibus»<sup>78</sup>. Sus versículos hacen referencia al Día de Yavé, conocido también como *Yom Adonai*. En los primeros versículos (Jl 2, 10-11) se presenta el castigo de Dios, con posibilidad de cumplir penitencia por parte del pueblo pecador, mientras que en Jl 2, 19 se muestra parte de los frutos alcanzados a través de la penitencia. La interpretación de los textos en el contexto en que se hallan, el Monumento, hace que se interrelacione con lo ya propuesto al hablar de Jeremías.

*Isaías* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm), con túnica blanca, manto ocre y turbante en la cabeza, aparece sentado en un trono en cuyo brazo se lee *Isaias Cap. 25*. Sobre las gradas en las que se asienta el trono se puede leer lo siguiente: «ET FECIT DOMINVS OMNIBUS POPVLIS CONVIVIUM PINGVIVM, CONVIVIVM VINDEMI(AE) DEFECATE»<sup>79</sup>. Este banquete recogido por Isaías hace una clara referencia al banquete eucarístico que ofrece Dios a su pueblo; es un banquete mesiánico. El modelo parece tomarlo de la estampa que representa a *San Pablo* de Willen van Swanenburg (1581-1612)<sup>80</sup>, perteneciente a la serie de santos y ermitaños sobre composición de Abraham Bloemaert (1566-1651). Alfaro nos presenta la figura invertida.

*Malaquías* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm) vestido con túnica marrón y un manto rojo, aparece sentado, con las piernas cruzadas en forma de aspa. Con su mano izquierda sostiene un libro. Una filacteria en la parte superior completa la escena, con el siguiente texto inscrito en ella: «Propheta Malaquias. Cap. I. In omni loco sacrificatur et offertur nomini meo oblatio mundo»<sup>81</sup>. Corresponde a un fragmento del versículo Mal 1, 11. Se vuelve a repetir el tema de la ofrenda a Dios.

Moreno Cuadro<sup>82</sup> identifica con *Zacarías* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm) el personaje que aparece en otro lienzo de perfil, y sobre unas gradas, leyendo un libro que sostiene entre sus manos. En este caso Alfaro parece repetir literalmente la estampa de *Zacarías*<sup>83</sup> (Bolonia, Pinacoteca Nacional) de Adamo Scultori que reproduce al profeta en los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina. Las sutiles diferencias entre grabado y lienzo radican en que el cordobés elude los putti y convierte el escabel en un escalón corrido. La inclusión de este profeta en el programa iconografía estaría en relación con el contenido de su libro, en el que vuelve a aparecer la figura libertadora del Mesías (Zac, 9, 9-10).

El siguiente lienzo representa a un *profeta* (Córdoba, Catedral, 152 x 81 cm), cerrándose así el ciclo de los ocho lienzos. Se trata de un joven sentado, vestido con túnica oscura y manto rojo, que mantiene entre sus manos un pergamino. Podría suponerse que estos dos últimos lienzos contaran con su inscripción identificativa, pero que estas desaparecieran fruto de una restauración.

El programa iconográfico de todos los lienzos de Juan de Alfaro presenta una gran complejidad, por la utilización que hace de las Sagradas Escrituras, pero en líneas generales podemos decir que gira alrededor del mesianismo, la Pasión de Cristo, el banquete eucarístico, Jesús como Cordero Pascual, la piedad y misericordia de Dios con su pueblo.

A modo de conclusión, debemos incidir en la interrelación entre arte y liturgia. La sacralización de las ceremonias litúrgico-rituales del cristianismo católico supone un amplio desarrollo de las creaciones artísticas. En nuestro caso, la liturgia del Jueves Santo promueve la realización de estas manifestaciones de carácter efímero, en las que trabajan durante la Edad Moderna un amplio elenco de artífices de reconocido prestigio por sus contemporáneos: Hernán Ruiz II en Sevilla, Francisco Rizi en Toledo, Hernán Ruiz III y Juan de Alfaro en el caso cordobés. Podríamos tomar este hecho como signo de la ya apuntada importancia adquirida por los monumentos, «que en las catedrales significativas constituyen verdaderas construcciones colosales, donde arquitectura y pintura se hermanan»<sup>84</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> La Real Academia de la Lengua Española, define *monumento* en su acepción 5<sup>a</sup> como *obra en que se sepulta un cadáver*.

<sup>2</sup> Para una mayor información del triduo pascual y de la liturgia del Jueves Santo, ver Martimort (1987) y Righetti (1955).

<sup>3</sup> Martimort (1987).

<sup>4</sup> Covarrubias y Horozco (1611), f. 555 r.

<sup>5</sup> Dabrio González (1985), p. 253. Aunque se aplique al modelo sevillano, hemos de transpolar este hecho al resto de las diócesis españolas. Incluso debemos pensar en la posibilidad de que un modelo saltase a otras diócesis.

<sup>6</sup> Los documentos datados entre 1577 y 1582 relativos al Monumento se publicaron íntegros en Llamas Márquez (2002).

<sup>7</sup> Desde tiempos no lejanos a su realización se consideraba *obra de Juan de Alfaro*. Ponz (1792), carta 1<sup>a</sup>, p. 24.

<sup>8</sup> Hernán Ruiz III conocería el diseño de su padre para la catedral de Sevilla, con planta de cruz griega; ver Lleo Cañal (1976), pp. 97-112. Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: Archivo de la Catedral de Córdoba, Visitas Generales y Cuentas de Fábrica (ACC, VGCF), legajo 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera del Jueves Santo.

<sup>9</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 32-35, Documento 1: ACC, VGCF, legajo 4.001. 1577, septiembre, 25. Córdoba. Juan Ramírez, pintor, se obliga a ejecutar el dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo.

<sup>10</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera del Jueves Santo. En el Documento 1 de 1577, septiembre, 25, condición 8, se estima por parte de la fábrica que la fecha de acabado debe ser anterior al Domingo de Ramos de 1578.

<sup>11</sup> Muñoz Jiménez (1992), pp. 111-134.

<sup>12</sup> Ponz (1792), p. 24.

<sup>13</sup> Habría que destacar cómo para el montaje y desmontaje de estas máquinas efímeras era necesaria la colaboración y supervisión de un ensamblador o carpintero que pudiese subsanar los posibles deterioros o alteraciones de la madera sufridos a lo largo de los años. Dabrio González (1985), pp. 253-254. Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera del Jueves Santo. Punto 41: «Por el armar y desarmar la primera vez que se ha armado y el desarmar el dicho Monumento es la primera vez que se ha de desarmar no siendo obligado el dicho maestro a mas de desarmar las piezas del dicho Monumento y que la Iglesia las lleve a su costa donde hubiere de estar de respecto el dicho Monumento y el dicho maestro ha de ser obligado a hallarse al poner de las dichas piezas y dar la orden como se han de poner para que así quede por costumbre para los años venideros, hásele de pagar por el haberlo armado y haberlo desarmar como dicho es veinte y quatro ducados que hazen nueve mill mrs».

<sup>14</sup> Nieto Cumplido (1998), pp. 455-456.

<sup>15</sup> Cabría señalar también el caso del túmulo funerario por las honras de Luis XIV erigido por la colonia francesa en el sevillano convento de San Francisco, que será transformado en Monumento Eucarístico para dicho convento. Castillo Utrilla (1982), pp. 349-354.

<sup>16</sup> En la parte trasera de uno de los plintos de las columnas se encuentra una cartela que expone lo que sigue: «Este retablo mitad del Monumento del Jueves Santo de la Catedral de Córdoba fue donado a esta parroquia por el Exmo. Deán y Cabildo de la S.I.C. a instancias del Ilmo. Sr Dr. D. Manuel Nieto Cumplido. [...] Se colocó en esta iglesia del Salvador de Peñarroya el 1 de marzo de 1996, bajo la dirección de D. Andrés García Torralvo, siendo párroco D. José Rey y Godoy».

<sup>17</sup> Para estos montajes se han readaptado algunas piezas, y se han construido nuevas, y no hallándose la arquitectura en su disposición original.

<sup>18</sup> Para esta afirmación hemos hecho uso de las dimensiones y de la hipotética distribución de los lienzos para decorar el basamento pintados por Alfaro, que expondremos más adelante.

<sup>19</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera del Jueves Santo. Llamas Márquez (2002), pp. 39-40, Documento 5: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Declaración añadida a la tasación del Monumento de Jueves Santo.

<sup>20</sup> Moreno Cuadro (1988), p. 71.

<sup>21</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera del Jueves Santo. Punto 29.

<sup>22</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1967), pp. 109-128.

- <sup>23</sup> Para este retablo véase Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1969).
- <sup>24</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera de Jueves Santo.
- <sup>25</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera de Jueves Santo. En Peñarroya hay 40 casetones o artesones originales, y en Pozoblanco el número se aumenta con copias contemporáneas.
- <sup>26</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera de Jueves Santo.
- <sup>27</sup> Estas maderas comunes que se mencionan en el documento de tasación son las que se utilizaban para la construcción de retablos. Dabrio González (1985) p. 253.
- <sup>28</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera del Jueves Santo.
- <sup>29</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 32-35, Documento 1: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1577, septiembre, 25. Córdoba. Juan Ramírez, pintor, se obliga a ejecutar el dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo. Condición 1. Este color blanco fue el que también se utiliza con mucha profusión en la diócesis de Sevilla; ver Dabrio González (1985) p. 253.
- <sup>30</sup> Diego Cansino trabajó como batihoja para el dorado del monumento, como demuestra la libranza de 120 ducados otorgada por Juan Ramírez el 26 de enero de 1579 a su cuenta de lo que debía cobrar por la pintura del Monumento. Archivo Histórico Provincial de Córdoba, Protocolos Notariales (AHPCo, PN), Ofic.1, leg.56, ff. 38v-39r.
- <sup>31</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 32-35, Documento 1: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1577, septiembre, 25. Córdoba. Juan Ramírez, pintor, se obliga a ejecutar el dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo.
- <sup>32</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 40-41, Documento 6: ACC, VGCF, legajo 4.001. 1579, agosto, 31. Córdoba. Tomás de Salazar, mayordomo de la fábrica, solicita se haga la tasación del dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo. En este documento se le anexa apelativo de *pintor de ymaginería*, que no hace referencia sino a la pintura de cuadros. Entre su producción destacan las pinturas para *el retablo de San Juan Bautista*, en la capilla del mismo nombre de la parroquia de Santiago (Montilla, Córdoba).
- <sup>33</sup> Llamas Márquez (2002), p. 41, Documento 8: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, agosto, 31. Córdoba. Juan Ramírez nombra como tasador del Monumento de Jueves Santo a Juan García, pintor.
- <sup>34</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 42-46, Documento 9: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, septiembre, 4. Córdoba. Tasación del dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo.
- <sup>35</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 42-46, Documento 9: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, septiembre, 4. Córdoba. Tasación del dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo.
- <sup>36</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 39-40, Documento 5: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, julio, 6. Córdoba. Declaración añadida a la tasación del Monumento de Jueves Santo. 1579, septiembre, 4.



Córdoba. Llamas Márquez (2002), pp. 42-46, Documento 9: Tasación del dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo. Punto 44; compromiso de Juan Ramírez de acabar lo que queda. Estos frontispicios no se conservan.

<sup>37</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 42-46, Documento 9: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, septiembre, 4. Córdoba. Tasación del dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo, punto 38.

<sup>38</sup> Hemos podido estudiar dos de estas tablas localizadas en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba y la parroquia del Salvador de Peñarroya. El tablero que se encuentra en el Hospital de Jesús Nazareno de Pozoblanco es obra moderna. El tercer tablero original parece encontrarse en unos almacenes de la parroquia de Peñarroya, pero no hemos podido contemplarlo.

<sup>39</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 32-35, Documento 1: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1577, septiembre, 25. Córdoba. Juan Ramírez, pintor, se obliga a ejecutar el dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo. Condición 6.

<sup>40</sup> «[...] los mandatos y purifica con el don y colocó aquello en su monumento [...]». Conservado en Peñarroya.

<sup>41</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 36-39, Documento 4: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, septiembre, 4. Córdoba. Juan de Orea y Guillermo de Orta tasan el Monumento de madera del Jueves Santo. Punto 35: «[...] unas gradas sobre las cuales se an [sic] de poner el arca del Santísimo Sacramento».

<sup>42</sup> Primeramente en la capital hispalense se construyó hacia 1558 un moderno monumento, con trazas de Hernán Ruiz II. En 1584 el cabildo decidió venderlo, quizá para realizar uno acorde con la nueva custodia de Arfe, encargada ese mismo año. Ver Lleo Cañal (1976).

<sup>43</sup> Llamas Márquez (2002), pp. 42-46, Documento 9: ACC, VGCF, leg. 4.001. 1579, septiembre, 4. Córdoba. Tasación del dorado y estofado del Monumento de Jueves Santo. Se alude a «las tres gradas altas donde está la custodia». La custodia procesional (Córdoba, Tesoro de la Catedral, 1514-1518) es obra de Enrique de Arfe.

<sup>44</sup> Para más datos sobre la urna, Nieto Cumplido; Moreno Cuadro (1993), p. 124.

<sup>45</sup> Palomino (1986), p. 264.

<sup>46</sup> Como reza en el testamento de Alfaro rubricado en Córdoba el 30 de abril de 1680, AHPCo, PN, Ofic. 12, ff. 267r-270v. El citado sacerdote casó a Juan de Alfaro en su primer matrimonio en Córdoba con Isabel María Heredia, en el año 1666. Valverde Madrid (1974), p. 195, hace una transcripción errónea del documento original, de modo que en lugar de *Gabriel Huarte* lee *Gabriel Ugarte*. En el mismo párrafo del testamento se aluden a unos recibos por el cobro de maravedíes a cuenta de los lienzos y de la petición de tasación por parte del pintor, de los que no tenemos constancia documental conservada.

<sup>47</sup> La biografía de este singular artista esta a la espera de un estudio definitivo que ponga de manifiesto su relevancia dentro del mundo artístico de la España del siglo XVII. Palomino (1986), pp. 261-265; Ceán Bermúdez (1800), pp. 13-16; Valverde Madrid (1974); y Palencia Cerezo (2001), pp. 240-253.

<sup>48</sup> Las colecciones de la nobleza durante el reinado de Carlos II alcanzaron una importancia de la que carecían en época de Felipe IV; tres de las más significativas correspondían al Almirante de Castilla, a Gaspar de Haro, Duque del Carpio, y al Duque de Medinaceli. Brown (1990), p. 184.

<sup>49</sup> El inventario de las pinturas de Juan Alfonso Enríquez, con su tasación realizada por el pintor Antonio Arias en 1647, ofrece una visión general de la colección con la que Alfaro pudo trabajar, aunque somos conscientes de que en el intervalo entre la realización de este inventario y la incorporación del pintor se realizarían cambios en los fondos. Fernández Duro (1902), pp. 184-215. Sobre el coleccionismo de la nobleza en el siglo XVII, Morán Turina; Checa Cremades (1985). El propio Alfaro poseía un *Retrato de mujer* de Antonio Moro, una *Concepción de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>* de Carreño, un *San Antonio* de Jordán, una *Cabeza de filósofo* de Tiziano y un *Libro de dibujos* de Orrente; AHPCo, PN, Ofic. 12, ff. 267r-270v.

<sup>50</sup> Raya Raya (1987). Nieto Cumplido (1998), p. 351. El obispo Salizanes (1675-1685) era natural de Medina de Rioseco. Desde estas páginas apuntamos la hipótesis de que Juan Gaspar Enríquez de Cabrera mantuviera alguna relación con el franciscano que propiciara los encargos catedralicios de nuestro pintor, que pasaría del mecenazgo del Almirante al del obispo de Córdoba. Ver Castro y Castro (1999), p. 287.

<sup>51</sup> Recordemos los preceptos de Pacheco: «ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños, volando con decencia y honestidad». Pacheco (1990), p. 569.

<sup>52</sup> Las composiciones de ángeles niños, generalmente en vuelo, son frecuentes en pintura, dibujo y grabado italianos de los siglos XVI y XVII, especialmente boloñeses, fuentes de las que Alfaro bebería; ejemplo de ello es la *Gloria de ángeles niños* de Guido Reni (1575-1642), estampa sobre composición de Luca Cambiaso (1527-1585). Ver Gaeta Bertelá (1973), n<sup>o</sup> 883.

<sup>53</sup> Ya en esta obra es apreciable el lamentable estado de conservación que presentan, con desgarros, reentelados y parches. En buena medida estaría causado por la desafortunada restauración que le realizó Juan Ruiz en el primer tercio del siglo XIX. Ramírez de Arellano escribe sobre él: «su grandísima fama proviene de haber estropeado, repintándolos de detestable manera, cuantos cuadros cayeron en sus manos de buenos autores y entre ellos, las pinturas de Alfaro del Monumento de Semana Santa de la Catedral de Córdoba»; Ver Ramírez De Arellano (1895), p. 238.

<sup>54</sup> La disposición de los dos ángeles que sostienen el gallo es similar a la de los que soportan la corona de azucenas sobre San José en la *Sagrada Familia* (Granada, Convento del Angel Custodio, 246 x 201 cm, ca. 1653-1657) de Alonso Cano (1601-1669); posiblemente existiese algún dibujo o estampa de la que ambos pintores se sirviesen a la hora de materializar sendas composiciones. Ver Expo. Alonso Cano (2002), pp. 196-197.

<sup>55</sup> Este ángel muestra ecos del ángel derecho del dibujo de Antonio de Pereda (1611-1678) *Ángeles niños* (Madrid, Museo del Prado, F.A. 822). Ver Pérez Sánchez (1972).

<sup>56</sup> El ángel que sostiene la caña parece inspirado en modelos de Antón Van Dyck (1599-1641), en estrecha relación con el niño sobre la figura de la *Caridad* (Londres, National Gallery, 148 x 107 cm, 1627-28), composición muy difundida gracias al grabado de Cornelis van Caukerchen (Londres, British Museum, 1625-1680). Gué Trapier (1957), p. 269, fig. 26.

<sup>57</sup> El modelo para el ángel de la izquierda podemos encontrarlo en *Estudio de ángeles volando* (Madrid, Museo del Prado, F.D. 299, ca.1636-1640), dibujo del boloñés de M. A. Colonna. Junto a A. Mitelli († 1660) vino a trabajar a la Corte en 1658, y «no es difícil imaginar cómo se buscarían

*sus modelos grabados y el uso que de estas estampas se hubo de hacer [...] en obras de carácter efímero». Ver Pérez Sánchez (1994), p. 76.*

<sup>58</sup> La pareja de ángeles que a la izquierda sustentan la escalera podría relacionarse con el dúo central del dibujo de Claudio Coello *Cinco amorcillos con escudos de armas* (Madrid, Academia de San Fernando), quizá preparatorio para los frescos de la Catedral de Toledo (1671-1674) o de la Casa de la Panadería de Madrid (1672-1673). Ver Sullivan (1989), p. 273, D47.

<sup>59</sup> El ángel de la derecha puede relacionarse con uno de los ángeles del grabado de Johannes Sadeler, *Rey David tocando el arpa*, sobre composición de Peter de Witte —también conocido como Pietro Candido— (1548-1624). Ver Navarrete Prieto (1998), p. 259, fig. 550.

<sup>60</sup> Valdecebro contribuirá al uso simbólico eucarístico del pelícano. Ferrer De Valdecebro, (1670), pp. 100-106.

<sup>61</sup> Para un estudio más detenido de la posible cronología de esta obra, entorno a los siglos II-III, y las autorías de las diversas versiones, véase Sebastián (1986), pp. VI-VII.

<sup>62</sup> Manuscrito iluminado anónimo del siglo XV, copia de la enciclopedia de Tomás de Cantimpré, conservado en la Biblioteca General Universitaria de Granada. *Codex Granatensis* (1974), fol. 49v, a 2ª. Pita Andrade; Calandre (1974), p. 67, n° 218.

<sup>63</sup> Valeriano (1625), pp. 253-255.

<sup>64</sup> El modelo iconográfico ya aparece con anterioridad en la estampa de Johan Wierix (1549-1618) *Emblema de la Cruz y el Pelícano* (Madrid, Descalzas Reales, 71 x 45 mm). Ruiz Gómez (1998), p. 214, n° cat. 710; p. 503.

<sup>65</sup> Rodríguez Gutiérrez De Ceballos (1975), lámina 50. Con anterioridad Alfaro había hecho uso de las estampas para la composición del *Nacimiento de San Francisco* (1663-1665), exactamente de las láminas 31, 147 y 34; véase Palencia Cerezo (2000).

<sup>66</sup> La composición del *Prendimiento* (Madrid, Museo del Prado, 344 x 249 cm, 1618-1620) de Van Dyck fue difundida por el grabado Adrian Lommelin (1620-1621). VV. AA (2001), p. 218.

<sup>67</sup> Alfaro podría haber tenido acceso a las Colecciones Reales durante su estancia de aprendizaje en Madrid, en las que se hallaba el *Ecce Homo* (Madrid, Museo del Prado) que el veneciano pintó en 1548 para Carlos V. El mismo modelo lo encontramos en otras obras de Tiziano: *Ecce Homo* (Viena, Kunthistoriches Museum, 242 x 361 cm) y *Ecce Homo* (Missouri, St. Louis Art Museum, 109 x 297, ca. 1575). Véase Pedrocco (2000) pp. 176-177, n° cat. 119; p. 296, n° cat. 258.

<sup>68</sup> En especial el *Ecce Homo* del Museo de Arte de El Paso (Estados Unidos). Angulo Iñiguez (1981), p. 217, n° cat. 247.

<sup>69</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1975), lámina 123.

<sup>70</sup> Palencia Cerezo (2001), p. 249.

<sup>71</sup> Baretini Fernández (1972), p. 142.

<sup>72</sup> «Hijo de hombre, así habla el Señor Dios (Yavé): Estas son las leyes del altar para cuando sea construido a fin de que sobre él se ofrezcan holocaustos y se derrame sangre».

<sup>73</sup> Podemos encontrar ciertas similitudes con la conocidísima estampa de estampa de *San Jerónimo y el ángel* (Madrid, Biblioteca Nacional, 320 x 233 mm). Expo. Ribera (1992), p. 130.

<sup>74</sup> «Alégrate y exulta, hija de Edom, que habitas en la tierra de Us. También a ti te llegará el cáliz y te emborracharás y te desnudarás».

<sup>75</sup> Gaeta Bertelá (1973) n<sup>o</sup> 1046.

<sup>76</sup> Navarrete Prieto (1998), p. 112, fig. 126; p. 259, fig. 550a. Alfaro invierte la figura.

<sup>77</sup> «Yavé hizo sus maravillas memorables [...]. El da alimento a quien lo teme y se acuerda por siempre de su alianza» (Sal, 111 (110), 4-5).

<sup>78</sup> Jl 2, 10-11: «El sol y la luna se oscurecen y las estrellas pierden su esplendor. Yavé hace sonar su voz»; Jl 2, 19 «Os mandaré el trigo, vino y aceite, y os hartareis de ello, y no os expondré ya más al oprobio de las gentes». El sol y la luna se han establecido como atributos de este profeta.

<sup>79</sup> Is. 25, 6: «Et faciet Dominus exercituum omnibus populis in monte hoc convivium pinguium, convivium vindemiae, pinguium medullatorum, vindemiae defaecatae; Y preparará Yavé de los ejércitos a todos los pueblos en este monte un festín de suculentos manjares; un festín de vinos generosos, de manjares tiernos y jugosos, de vinos generosos y purificados».

<sup>80</sup> Navarrete Prieto (1998), p. 165, fig. 280. Zurbarán también hará uso de esta serie.

<sup>81</sup> «Se sacrificará en todo lugar y se ofrecerá en mi nombre una oblación pura».

<sup>82</sup> Moreno Cuadro (1988), p. 75.

<sup>83</sup> VV.AA (1977), n<sup>o</sup> cat. 194.

<sup>84</sup> Pérez Sánchez (2000), p. 32.

## BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Íñiguez (1972)  
ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- Barettini Fernández (1972)  
BARETTINI FERNÁNDEZ, Jesús: *Juan Carreño. Pintor de Cámara de Carlos II*. Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1972.
- Brown (1990)  
BROWN, Jonathan: *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid, Nerea, 1990.
- Castillo Utrilla (1982)  
CASTILLO UTRILLA, M<sup>a</sup> José.: “El mausoleo a Luis XIV en Sevilla”. [En] *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, T. I., Sevilla, Universidad, 1982, pp. 349-354.
- Castro y Castro (1999)  
CASTRO Y CASTRO, Manuel: *Los Almirantes de Castilla, llamados Enríquez*. Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1999.
- Ceán Bermúdez (1800)  
CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. I., Madrid, Real Academia de San Fernando, Viuda de Ibarra, 1800.
- Codex Granatensis* (1974)  
*Codex Granatensis: De Natura Rerum. Tacuinum Sanitatis*. Edición facsímil del manuscrito original del siglo XV. Granada, Universidad, 1974.
- Covarrubias y Horozco (1611)  
COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611 [Ed. Barcelona, Alta Fulla, 1989]
- Dabrio González (1985)  
DABRIO GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Teresa: *Los Ribas: un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1985.
- Expo. Alonso Cano (2002)  
EXPOSICIÓN: *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro Español*. Junta de Andalucía, Fundación Santander Central Hispano, 2002.
- Expo. Ribera (1992)  
EXPOSICIÓN: *Ribera 1591-1652*. Madrid, Museo del Prado, 1992.
- Fernández Duro (1902)  
FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *El último Almirante de Castilla, don Juan Tomás Enríquez de Cabrera*. Madrid, 1902.
- Ferrer De Valdecebro (1670)  
FERRER DE VALDECEBRO, Andrés: *Gobierno general, moral y político, hallado en las aves mas generosas y nobles*. Madrid, Melchor Alegre, 1670.

Gaeta Bertelá (1973)

GAETA BERTELÁ, Giovanna: *Incisori Bolognesi ed Emiliani del sec. XVII*. Bolonia, Pinacoteca Nazionale, 1973.

Gué Trapier (1957)

GUÉ TRAPIER, Elizabeth du: "The School of Madrid and Van Dick". *The Burlington Magazine*. Londres, 1957.

Llamas Márquez (2002)

LLAMAS MÁRQUEZ, M<sup>a</sup> Auxiliadora: "Fuentes documentales para el estudio del arte efímero religioso: el Monumento de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. , XI, 21, 2002, pp. 31-48.

Lleó Cañal (1976)

LLEÓ CAÑAL, Vicente: "El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI". *Archivo Hupalense*. 180, 1976, pp. 97-112.

Martimort (1987)

MARTIMORT, Aimé Georges: *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. Herder, Barcelona, 1987.

Morán Turina; Checa Cremades (1985)

MORÁN TURINA, Miguel Ángel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985.

Moreno Cuadro (1988)

MORENO CUADRO, Fernando: *Las celebraciones públicas y sus decoraciones*. Publicaciones Cajasur, Córdoba, 1988.

Muñoz Jiménez (1992)

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: "El Manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630)". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. V, 9 1992, pp. 111-134.

Navarrete Prieto (1998)

NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

Nieto Cumplido (1998)

NIETO CUMPLIDO, Manuel: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones Cajasur, 1998.

Nieto Cumplido; Moreno Cuadro (1993)

NIETO CUMPLIDO, Manuel y MORENO CUADRO, Fernando: *Eucharística Cordubensis*. Córdoba, Publicaciones Cajasur, 1993.

Pacheco (1990)

PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1990 [1<sup>a</sup> edición: Sevilla, Simón Faxardo, 1649], p. 569.

Palomino (1986)

PALOMINO, Antonio Acisclo: *Vidas*. Alianza Forma, Madrid, 1986

Palencia Cerezo (2000)

PALENCIA CEREZO, José María: "El nacimiento de San Francisco de Juan de Alfaro: fuentes iconográficas". [En] *IV Curso sobre el Franciscanismo en*

*Andalucía: San Francisco en la cultura andaluza e iberoamericana*, Córdoba, Cajasur, 2000, pp. 229-235.

Palencia Cerezo (2001)

- "Obras cordobesas de Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680)". *Goya*. 283, 284, 2001, pp. 240-253.

Pérez Sánchez (1972)

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Museo del Prado. Catalogo de dibujos I. Dibujos españoles de los siglos XV-XVII*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1972.

Pérez Sánchez (1994)

- "Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española". *Lecturas de Historia del Arte*. Vitoria, 4, 1994.

Pérez Sánchez (2000)

- *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2000, p. 32.

Pita Andrade; Calandre (1974)

PITA ANDRADE, José Manuel y CALANDRE, Elena: «Las miniaturas». [En] *Codex Granatensis: comentarios a la edición facsímil*. Granada, Universidad, 1974, pp. 51-70.

Ponz (1792)

PONZ, Antonio: *Viage de España*. T. XVII, Madrid, 1792 [ed. facsímil Ediciones Atlas, Madrid, 1972].

Ramírez de Arellano (1895)

RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: "Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba". *Colección*

*de documentos inéditos para la Historia de España*. nº 107, Madrid, 1895.

Raya Raya (1987)

RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Angeles: *Catálogo de pinturas de la Catedral de Córdoba*, Publicaciones Cajasur, Córdoba, 1987.

Righetti (1955)

RIGHETTI, Mario: *Historia de la liturgia*. T. I, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1955.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1967)

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma, Institutum Historicum S.I., 1967.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1969)

- "Alonso Matías precursor de Cano". [En] *Centenario-Estudios*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1969.

Rodríguez Gutiérrez De Ceballos (1975)

- *Imágenes de la Historia Evangélica*. Barcelona, Albir, 1975.

Ruiz Gómez (1998)

RUIZ GÓMEZ, Leticia: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

Sebastián (1986)

SEBASTIÁN, Santiago: *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, Ediciones Tuero, 1986.

Sullivan (1989)

SULLIVAN, Edward J.: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, Nerea, 1989.

Valeriano (1625)

VALERIANO, Piero: *I ieroglifici ouero commentarii delle occvlte significationi de gl'Egitt., & altre nationi*. Venecia, G. Battista Combi, 1625.

Valverde Madrid (1974)

VALVERDE MADRID, José: "El pintor Juan de Alfaro". [En] *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Be-

llas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974, pp. 181-204.

VV. AA. (1977)

VV.AA.: *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*. Bolonia, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe, 1977.

VV. AA. (2001)

VV. AA.: *Rubens, Jordaens Van Dyck and their circle. Flemish Master Drawings from the Museum Boijmans Van Beuningen*. Rotterdam, 2001.