



LAS ARTES Y LA LÓGICA DE LA IDENTIFICACIÓN EN EL MISTERIO DE LA EUCHARISTÍA

THE ARTS AND THE LOGIC OF IDENTIFICATION IN THE MYSTERY OF THE EUCHARIST

JOSÉ ANTONIO DÍAZ GÓMEZ
Universidad de Granada

Recibido: 06/04/2025 Aceptado: 26/06/2025

RESUMEN

A lo largo de los siglos, el misterio de la transustanciación ha constituido uno de los puntos fundamentales de la discusión teológica y una cuestión de difícil comprensión para el común del pueblo cristiano. En las siguientes páginas, se propone una revisión de los temas iconográficos de que se ha servido la tradición para hacer la vivencia del misterio más fácilmente asimilable, a la luz del desarrollo teórico que la teoría de la representación ha adquirido en sistemas de pensamiento contemporáneos y que abordan la teoría de la imagen desde la perspectiva de la lógica de la identificación simbólica. Así, se llegará a concluir cómo arte y fe se dan la mano para acercar, a veces de manera poco diferenciable, la carga de realidad que reviste el misterio eucarístico.

Palabras clave: Arte occidental; iconografía eucarística; Edad Media; Edad Moderna; Filosofía del arte; Teoría de la imagen; misterio de la transustanciación.

ABSTRACT

Throughout the centuries, the mystery of transubstantiation has been one of the fundamental points of theological discussion and a concept difficult to grasp for the common Christian faithful. This study reviews the iconographic themes employed by tradition to make the experience of this mystery more accessible. This analysis considers the theoretical developments in Representational theories within contemporary thought systems, which approach the Theory of the Image from the perspective of the logic of symbolic identification. Ultimately, this study concludes that art and faith intertwine to bring forth —sometimes indistinguishably— the reality that underlies the Eucharistic mystery.

Keywords: Western Art; Eucharistic Iconography; Middle Ages; Early Modern Period; Philosophy of Art; Theory of the Image; Mystery of Transubstantiation.

I. INTRODUCCIÓN: LO QUE DE ORIGINARIO TIENE LO HUMANO

Afirmar que la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas consagradas constituye uno de los misterios centrales de la fe católica se presenta como una perogrullada innecesaria a la hora de iniciar la redacción de este trabajo. La doctrina en torno a la transubstanciación, al igual que ocurre con el misterio cristológico de la unión hipostática, probablemente haya constituido uno de los asuntos de más difícil comprensión entre el pueblo cristiano y, tal vez, lo siga siendo. Aunque en el ámbito de la teología católica la discusión pueda aparentar estar cerrada en la actualidad, esta circunstancia no siempre ha sido así y prueba de ello es el énfasis particular y concentrado que se deposita en el sometimiento cuidadoso de las artes a impulsar, entre otras dimensiones, el culto y las devociones eucarísticas en occidente a partir del siglo XVI.

Como bien es sobradamente conocido, fue entonces cuando cobró tintes de ruptura la disputa acrecentada ya en el periodo carolingio cuando, desde la Escuela de San Martino, Berengario de Tours (c.999-1088) defendió la tesis mimética, por la cual el pan y el vino consagrados no son entendidos como el cuerpo y la sangre reales de Cristo, sino como una figura o representación que, por una cuestión de similitud, permiten asimilar la Pasión de Cristo. Si bien es cierto que, en el Concilio de Burdeos del año 1080, Berengario se vio en la necesidad de retractarse sobre sus postulados y hacer profesión de fe en torno a la

creencia firme en la presencia real¹, la semilla de las dudas a este respecto se mantuvo latente².

Es por esta razón por la que no tardarían en emerger otros teóricos que construyesen sólidas tesis en pro de la transustanciación, un concepto que ya se dibuja en la defensa de la presencia real acometida por el francés Hugo de San Víctor (c.1096-1141) y el italiano Pietro Lombardo (c.1100-1160), para consolidarse en los escritos del mismo Rolando Bandinelli que acabaría gobernando la Iglesia como Alejandro III³. Con estos precedentes se gestó la atmósfera bajo la que se acabó celebrando el IV Concilio de Letrán de 1215 y en el que Inocencio III incorporó la defensa de la transustanciación en la profesión de fe con que se cerró el encuentro ecuménico y que elevó esta doctrina al rango dogmático⁴.

Con todo, la discusión teológica sobre estas cuestiones no quedó zanjada. Muestra de ello fue el modo en que, con posterioridad, Martín Lutero (1483-1546) y, de forma más radical, Ulrico Zwinglio (1484-1531) retomaron las tesis miméticas del primer Berengario de Tours para abordar las teorías de la consustanciación o del mero simbolismo, respectivamente⁵. Frente al calado de estas últimas posiciones emergió el Concilio de Trento (1545-1563) que, apoyándose en la *Summa Theologiae* del aquinate, confesó en el canon II⁶ lo que

1 George E. McCracken, *Early Medieval Theology* (Londres: Westminster John Knox Press, 1956), 92. Rik Van Nieuwenhove, *An Introduction to Medieval Theology* (Cambridge: University Press, 2012), 131-132.

2 Tanto es así que el debate iniciado por Berengario de Tours llegó con plena vigencia al siglo XIII en territorio francés y zonas limítrofes. Frente al avance de estos postulados, surgieron focos de resistencia que pusieron todo su empeño en promover la devoción eucarística como medio de contención. El más notable de todos fue el iniciado en la región de Valonia por el obispo Albero de Lieja a partir de 1124, con epicentro ritual en la Abadía del Monte Cornillon. Es en este clima donde se consideran fundadas varias costumbres eucarísticas, como las exposiciones y bendiciones con el Santísimo Sacramento, el uso de las campanillas durante la consagración o el establecimiento de una festividad litúrgica dedicada al Cuerpo de Cristo. Así, esta celebración acabó cobrando tintes de oficialidad a partir de las visiones y experiencias místicas de la abadesa de Cornillon, santa Juliana de Fosses, que sirvieron de pretexto al obispo Roberto de Thorete para convocar un sínodo diocesano en 1246 a fin de establecer la Solemnidad del Corpus Christi en la diócesis de Lieja a partir del año siguiente. En dicho evento, participó el archidíacono de Lieja, Jacques Pantaleón de Court-Palais, quien más tarde llegaría al Solio Pontificio con el nombre de Urbano IV, extendiendo la solemnidad para toda la Iglesia a partir de 1264. Véase, Remedios Morán Martín, "Representaciones religiosas: aspectos jurídicos de la festividad del Corpus Christi (siglos XIII-XVIII)", en *La fiesta del Corpus Christi*, ed. por Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002), 72-74.

3 Nieuwenhove, *An Introduction...*, 131-132.

4 Como sentencia doctrinal, la transustanciación ya figuraba desde el siglo IV, dentro del catecismo redactado por Cirilo de Jerusalén.

5 Enrique Denzinger, *El Magisterio de la Iglesia (Enchiridion Symbolorum)* (Barcelona: Herder, 1963), 246 (nº 877).

6 Denzinger, *El Magisterio...*, 246 (nº 877).

con idéntica contundencia se mantiene en el artículo III.V (1373 a 1381) del Catecismo de la Iglesia Católica, es decir que, tras la consagración, las especies permanecen pero substancialmente contienen realmente el cuerpo y la sangre de Jesucristo y “ni el sentido ni el entendimiento pueden apreciar que estén en el sacramento (...) sino sola la fe, que se apoya en la autoridad divina”⁷.

II. HACER COMPRENSIBLE LA TRANSUBSTANCIACIÓN

En el campo cultural y, más concretamente, artístico, tuvieron una especial repercusión las crisis generadas en torno a las disputas teológicas sobre la transubstanciación de los siglos XI-XIII y, especialmente, a partir del siglo XVI, como se apuntaba anteriormente. Frente al avance de las teorías adversas, la gran preocupación era generar en la totalidad del pueblo fiel, tanto entre el más erudito como entre el más iletrado, una conciencia sensible a un misterio que no se puede percibir con los sentidos y que no resulta comprensible al entendimiento más inmediato. Es en este punto en el que las artes desempeñan un papel crucial, ya sea en formatos plásticos, a través de la palabra recitada o escrita, o mediante las puestas en escena de las celebraciones litúrgicas y los actos religiosos externos.

A fin de cuentas, toda obra de arte encierra en sí misma un potencial que apunta hacia una transubstanciación, como defiende Arthur C. Danto en *The Artworld*. ¿Acaso un actor que interpreta un libreto de Calderón no es en apariencia sino una persona del tiempo presente con cierto talento y un maquillaje? Pero cuando hace arte, esto es, cuando interpreta, hay una transformación por la cual ante nuestros ojos ya no está Mengano disfrazado, sino Segismundo, don Mendo o el personaje de que se trate. En especie, una dolorosa de bulto redondo del Barroco andaluz, no es otra cosa que una serie de piezas de madera ensambladas y policromadas, un evocador maniquí. Pero, en el debido contexto, el devoto aprecia en ella un cambio de sustancia por la cual, cuando la honra, está honrando a la Virgen misma⁸.

Así, cuando en lo sagrado se afirma que el pan *es* el cuerpo de Cristo o en lo artístico que un actor *es* el Segismundo de Calderón, se da lo que Danto denomina como una *lógica de la identificación*, en base a la cual, ese *es* no se

⁷ Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994), V, 654 [parte III, cuestión 75, artículo 1].

⁸ Algunos autores, se referirán a estos procesos de encarnación real de lo representado dentro del ámbito religioso como una *epifanía*. Hans Belting, *Imagen y culto* (Madrid: Akal, 2009), 623-624.

corresponde con el ser de una identificación natural⁹. En lo sagrado y en lo artístico hay un elemento diferenciador por el que uno o varios componentes físicos resultan ser otra cosa, por mediación de la fe o de las emociones, respectivamente. En consecuencia, en estos planos no se da una identificación natural, como se apuntaba, sino una identificación religiosa o una identificación artística, según aquello a lo que apunte ese *es* que es tan difícil de comprender, pero que hace que una lata de sopa de la marca Campbell presentada por Andy Warhol ya no sea la que se podía encontrar en el supermercado, sino una obra de arte¹⁰; o la que hace que el fenómeno religioso que se pueda dar en la Eucaristía ya no sea el de asimilar un alimento cotidiano, sino el de comulgar con un misterio.

En esta particular lógica de la identificación, el arte y el misterio de fe se encuentran, se apoyan y se auxilian, puesto que la fe es capaz de elevar el sentido de una obra de arte, tanto como la obra de arte contribuye a disipar las tinieblas de la experiencia de fe¹¹. El arte, puesto al servicio de la Eucaristía ayuda a tomar conciencia del misterio que se celebra ya que, en el preciso instante en que se duda de la transubstanciación, de la presencia real de Cristo en las especies consagradas, “la comunión se convierte en una representación ritual y deja de ser una participación mística”¹². La duda, como la incredulidad, hacen focalizar la atención en la falsedad de lo literal/natural del caso, despreciando la veracidad trascendental del misterio o de la representación artística: “es artísticamente verdadero, pero literalmente falso, que un cantante es Cherubino o que esta pieza de mármol es la Virgen”¹³, pero realmente lo son dentro de la lógica particular de la identificación artística o de la religiosa, respectivamente.

En este punto, puede pasar a afirmarse que el arte dota al misterio de fe de un simbolismo, de un código que lo hace accesible a la comprensión de aquellos a quienes se dirige esta comunicación. El misterio no es un mero símbolo, pero está revestido de un simbolismo construido por un pensamiento concreto que le ha dotado de contenido y que expresa un significado. Si, dentro del culto eucarístico fuera de la misa el énfasis apenas se pusiese en la adoración de una hostia desnuda, sin mayor adorno ni acompañamiento, difícilmente se trasladaría nin-

9 Arthur C. Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy* 61, n.º 19 (1964): 577.

10 Danto, “The Artworld”: 582.

11 Cf. Ricardo Piñero, “Estética y ascética: el espíritu y las virtudes”, *Cauriensia* 17 (2022): 373-402.

12 Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común* (Barcelona: Paidós, 2002), 186.

13 Sixto J. Castro, *Teología estética: fundamentos religiosos de la filosofía del arte* (Salamanca: San Esteban, 2017), 101.

gún tipo de mensaje al fiel. El misterio, por sí mismo, es inaccesible e incomprensible, por lo que exponerlo en su dureza si no genera indiferencia acabará generando rechazo.

Ahora bien, si como ha ido asentándose a lo largo de los últimos cinco siglos, la hostia es expuesta en una custodia que se dispone sobre el altar, un tabernáculo, un manifestador (o una torre eucarística a la manera portuguesa), en torno a ella se inician cantos de adoración y con ella se imparte una bendición solemne, muchos de los presentes seguirán sin tener claro cómo ese pedazo de pan puede haberse convertido realmente en el cuerpo de Cristo, pero habrá caído con mayor fuerza el mensaje en torno a la importancia y la sacralidad de dicho trozo de pan. El simbolismo es fundamental para hacer más comprensible y más vivible el misterio —a fin de cuentas, la liturgia es puro simbolismo— y dicho simbolismo viene prestado por las manifestaciones artísticas, hasta el extremo de que puede hacerse imperceptible la frontera que separa la lógica de la identificación artística de la lógica de la identificación religiosa. ¿Acaso, en la celebración de la solemnidad del Corpus Christi, sin perder de vista la centralidad del misterio, el peso identitario de la fiesta, no recae en el simbolismo de la custodia? (Fig. 1)

En este contexto, el símbolo no puede simplificarse en su definición como si de una mera alusión alegórica se tratase. El símbolo es “un fragmento de otro mundo”¹⁴; no es del mundo, pero está en él. El símbolo se identifica plenamente con su significado y hace presente y patente aquello que contiene¹⁵. En este sentido y no en otro es en el que san Agustín alude a la Eucaristía como símbolo, en tanto que el pan y el vino son realmente aquello en lo que se han transubstanciado¹⁶. Y, asimismo, el símbolo —artístico— asociado a la Eucaristía no es un mero complemento, sino que se presenta como una vía de prolongación del misterio, entendiendo aquí, por tanto, el sentido del arte a la manera del Hegel, es decir, vislumbrando el sentido de la obra de arte en su forma de encarnar un significado concreto¹⁷. Como consecuencia de estas nociones, Danto llega a preguntarse si “¿consiste todo el mundo en obras de arte latentes esperando,

14 Arthur C. Danto, *Más allá de la caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* (Madrid: Akal, 2003), 69.

15 Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós, 1991), 84-98.

16 Alfonso Garrido Sanz, “Realismo y simbolismo eucarístico agustiniano”, *Estudio Agustiniano* 14, n.º 3 (1979): 531-535.

17 G.W.F. Hegel, *Lecciones de Estética* (Barcelona: Península, 1991), 20-23.

como el pan y el vino de la realidad, a ser transubstanciadas¹⁸, mediante un oscuro misterio, en la carne y la sangre indiscernibles del sacramento?”¹⁹.

Es evidente que Danto lanza sus reflexiones filosóficas desde un punto de vista externo a la experiencia de la fe y llega a entender la obra de arte como una “celebración sacramental de lo ordinario”²⁰, esto es como un ámbito en el que lo trascendente se hace patente a través del carácter simbólico que adquieren los signos materiales del mundo en que vivimos. En este sentido, no se aleja demasiado de la relación conceptual que ya se daba en santo Tomás entre *sacramentum tantum, res et sacramentum* y la *res tantum*²¹, y así todo objeto banal encierra el potencial de transmutarse en una obra de arte, en algo nuevo, diferente —“totalmente otro”, en palabras de Heidegger²²— que prolongue el sentido trascendente de los misterios de la vida —y de la fe—. Evidentemente, este proceso no se puede dar de forma espontánea, sino que requiere de la generación de un código que haga accesible todo un trasfondo teórico que es el que ayuda a —siguiendo a Wittgenstein— *ver-cómo*²³ trascendente lo que podría ser un mero objeto banal.

Es en este punto en el que el culto eucarístico precisa, forzosamente, de la gestación de dicho código y las artes plásticas se ponen al servicio del misterio de la transubstanciación para prolongar su verdad en medio de las disputas teológicas. El lenguaje iconográfico del arte cristiano occidental se complejiza paulatinamente para auxiliar al incrédulo y al iletrado en ese *ver-cómo* que *es* el mismo Jesucristo un alimento cotidiano. El punto de partida surge poco después de la clausura del IV Concilio de Letrán, al que ya se ha aludido en líneas anteriores. Es evidente que ese origen no se encuentra en las representaciones de la Última Cena; pese a que en ese pasaje se localice la centralidad de la institución de la Eucaristía y del misterio de la transubstanciación, a ojos del fiel del siglo XIII, esta era ya una representación iconográfica sobradamente acostumbrada, que ilustraba uno de los momentos álgidos del relato de la Pasión. Su presencia en ornamentos y vasos litúrgicos se constata, al menos, desde el siglo VI, entre

18 Desde su posición externa a la fe, en su producción filosófica, originalmente, Danto emplea el concepto *transfiguración* en un sentido que la crítica reciente ha venido considerando que se adecúa más a la concepción católica de la *transubstanciación*. Véase, Castro, *Teología...*, 93-98.

19 Danto, “The Artworld”: 581.

20 Castro, *Teología...*, 105.

21 Castro, *Teología...*, 105-106.

22 Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte* (Madrid: La Oficina, 2016), 65-98.

23 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford, Basil Blackwell, 2001), II, 193-194. María Sol Yuan, “Sobre la noción de interpretación en el “ver-cómo” de Ludwig Wittgenstein”, *Ideas y valores* 71, n.º 179 (2022): 171-178.

las páginas del *Evangelario de Rossano* y del *Codex de Rabbulos* que se conservan en la Biblioteca Laurenciana de Florencia; también en los relieves que adornan una serie de patenas procedentes del área siria de Riha y que hoy se exhiben en el Harvard Art Museum²⁴.

¿Cómo consolidar en la conciencia colectiva un dogma de fe recientemente proclamado a través de un tema iconográfico inevitablemente explotado por la tradición occidental? Estableciendo un paralelismo con Mc 2, 22, podría decirse que a dogma nuevo convienen temas iconográficos nuevos que, empleando las artes plásticas como más eficiente vehículo de comunicación, acercasen al común de los fieles el inefable misterio de la transubstanciación. Por tanto, el recurso ya no habría de ser la Última Cena sino la representación de los milagros eucarísticos²⁵ que, además, abría la puerta a la veneración de las reliquias a ellos vinculadas. Así, si en 1215 se cerraba el IV Concilio de Letrán, para 1263 ya se difundía por todo el plano católico el suceso que las artes habrían de explotar durante lo restante de la Edad Media y la práctica totalidad de la Edad Moderna.

En el verano de aquel año, un sacerdote, de nombre Pedro de Praga, que dudaba del misterio de la transubstanciación y que se encontraba de peregrinación a Roma, detuvo sus pasos en la ciudad de Bolsena, muy cerca de Orvieto. Una vez allí, mientras celebraba misa en la gruta de la Basílica de Santa Cristina, al elevar la hostia durante la consagración, esta empezó a sangrar sobre el corporal. Ese elemento textil, manchado de sangre, fue reconocido como una reliquia auténtica por el papa Urbano IV, que dispuso su traslado a la Catedral de Orvieto para veneración de los fieles. Un año más tarde, este suceso servía de pretexto al mismo pontífice para extender a la Iglesia universal la celebración de la solemnidad del Corpus Christi, en el primer jueves tras la octava de Pentecostés, encargando a santo Tomás de Aquino la composición de los textos litúrgicos de la nueva festividad²⁶.

Precisamente, en los cantorales confeccionados *ad hoc* aparecen las miniaturas²⁷ que constituyen las representaciones más antiguas del milagro de Bolsena, que sería encumbrado finalmente por el arte italiano del Renacimiento, con los frescos de Ugolino de Prete Ilario para la Capilla del Corporal de Orvieto

24 Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), I (2), 432-435.

25 Réau, *Iconografía...*, I (2), 441-442.

26 J.A. Wiesheipl. *Tommaso D'Aquino: Vita, pensiero, opere* (Milán: Jaca Book, 2016), 182-190. Morán, "Representaciones religiosas", 72-74.

27 Andrea Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena: testimonianze e documenti dei secc. XIII e XIV* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1952), 11 y ss.

(1447-1502)²⁸ y, por supuesto, con la decoración diseñada por Rafael para la Estancia de Heliodoro del Palacio Apostólico de Roma (1512)²⁹. Asimismo, el énfasis de todas estas representaciones, con raíz en la segunda mitad del siglo XIII, recae en el componente veraz y natural de la sangre que gotea de la hostia y se vierte sobre el corporal, que queda como reliquia privilegiada y destacada del singular acontecimiento. (Fig. 2)

En las décadas siguientes al milagro de Bolsena, las artes plásticas del occidente católico se seguirán haciendo eco de hechos prodigiosos que demostraban la realidad de la transubstanciación durante la misa. Así, en 1290, la defensa dogmática se sumaba al clima antisemítico que se respiraba en Europa, gestándose el milagro de la Iglesia des Billettes, en París, donde el judío Jonathas –tan pérfido como irreal– sustrajo una forma consagrada para profanarla: al acuchillarla sangró y al hervirla en un caldero brotó un crucifijo³⁰. El calado del difundido suceso tuvo sus ecos en la pintura tardogótica española, pues la escena del apuñalamiento de la hostia aparece reflejada en el *Retablo de la Virgen*, procedente de Sigena y conservado actualmente en el MNAC³¹. Bien conocido es igualmente el ciclo mural que Paolo Ucello acometió sobre este tema para el Palacio Ducal de Urbino entre 1465 y 1469³². Este suceso se acaba entremezclando con el también parisino milagro de Lendil, en el que una hostia se elevó en el aire tras ser enterrada por el ladrón que la había profanado³³. Con esta tesitura y excesivas similitudes, los milagros eucarísticos de los siglos XIII y XIV se multiplican. Uno de los mejores compendios que los recogen es, sin duda, el *Promptuarium exemplorum* (1440) de Jean Herolt, prior de los dominicos de Nuremberg, y que sirvió de base para la amplísima colección de tapices eucarísticos que el duque de Anjou financió entre para la Abadía de Ronceray en Angers³⁴.

Como queda puesto de manifiesto, la mayor parte de estos relatos destinados a afianzar en la conciencia colectiva la verdad del misterio de la transubstanciación tienen como trama un intento de profanación perpetrado, bien por un judío, bien por un criminal o bien por una mujer de dudosa reputación. (Fig. 3)

28 Dominique Nicole Surh, *Corpus Christi and The Capella del Corporale at Orvieto* (Virginia: University Press, 2000), 150-214.

29 Pierluigi De Vecchi y Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte* (Milán: Bompiani, 1999), II, 206.

30 Réau, *Iconografía...*, I (2), 441. Surh, *Corpus...*, 133-134.

31 VV.AA. *Catàleg de la col·lecció del gòtic. Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Barcelona: MNAC, 2012), 91.

32 Flavio Unia, *Paolo Uccello: Maestro solitario* (Zanica: Soldiershop, 2016), 82.

33 Réau, *Iconografía...*, I (2), 441.

34 Paulino Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval* (Barcelona: Universitat Autònoma, 2008), 179-180.

Son abundantes las narraciones en que un personaje de este tipo arroja la forma sagrada a un animal y este, en lugar de comérsela o pisarla, se postra ante ella en veneración y reconocimiento de la presencia divina. En esta tesis se inserta el popular milagro de la mula, rescatado del olvido de entre las páginas de la *Leyenda dorada* del dominico Jacobo de la Vorágine³⁵, dentro de una narración protagonizada por san Antonio Padua, durante su etapa de predicación en Rímini en el año 1227. Mientras el franciscano repartía la comunión en la plaza de los Tres Mártires, un ciudadano incrédulo que pasaba con su mula se negó a prestar reverencia ante el Santísimo Sacramento y, a la increpación de san Antonio, la bestia se postró reverentemente, sin reaccionar ante el forraje que le ofrecía su amo, de quien se ganó la conversión.

Un templete erigido por Donato Bramante en 1518 conmemora el lugar del suceso acaecido tres siglos antes³⁶ y popularizado a la par que la propia devoción a san Antonio de Padua, siendo una de las escenas irrenunciables dentro de sus ciclos hagiográficos ya en el *Trecento*. Así lo ponen de manifiesto los frescos de la Iglesia de San Francisco de Cagli³⁷, o el famoso relieve en bronce realizado por Donatello para el altar mayor de la Basílica de San Antonio en Padua (1446-1453³⁸), pudiendo traerse a colación numerosos ejemplos más. También en el *Trecento* se recuperó de la *Leyenda Dorada* otro milagro eucarístico, incluso más remoto que el anterior, pues es a partir del Jubileo del año 1350 cuando empieza a popularizarse en el arte cristiano la famosa *Misa de San Gregorio*. Este milagro que se remontaría al siglo VI, narra una visión del papa Gregorio Magno, quien en plena consagración habría visto emerger sobre el altar a Cristo como varón de dolores, lo que habría ocurrido en respuesta a sus oraciones de intercesión para convencer a un fiel que dudaba de la transubstanciación³⁹. (Fig. 4)

Si bien las primeras noticias del suceso parecen remontarse al siglo VIII en la biografía de san Gregorio escrita por Pablo el Diácono, como se indicaba, no será hasta el año 1350 cuando se constate su representación en las artes, dentro de los testimonios dados por los peregrinos que pudieron contemplar una tabla bizantina con este tema dentro de los muros de la Basílica de la Santa Cruz en

35 Réau, *Iconografía...*, I (2), 441-442.

36 Luigi Tonini, *Guida del forestiere nella Città di Rimini* (Rimini: Malvolti ed Ercolani, 1864), 54. Réau, *Iconografía...*, II (3), 123-131.

37 Silvia Blasio, "Percorsi della pittura toscana nelle Marche del Cinque e Seicento", en *Marche e Toscana: terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, ed. por Silvia Blasio (Pisa: Banca Toscana, 2007), 186.

38 Vecchi y Cerchiarì, *I tempi...*, II, 99-100.

39 Réau, *Iconografía...*, II (4), 53-54. Surh, *Corpus...*, 123-125.

Jerusalén de Roma. La veneración de este icono se recompensaba con el nada desdeñable beneficio de 14.000 años de indulgencia concedido por el papa Clemente VI⁴⁰. Cabe destacar que este componente indulgente se mantuvo en el tiempo de manera no autorizada y, así, entre el Jubileo de 1350 y el del año 1500, se convirtió en el milagro eucarístico más reproducido y preferentemente empleado por los predicadores de la época para aludir en sus sermones a la certeza del misterio de la transubstanciación, a través de la veracidad del milagro⁴¹. A fin de cuentas, no se puede obviar que estos trabajos artísticos no son meras ilustraciones de un relato, sino un objeto de veneración y un medio para ganar la salvación, por lo que la lógica de la identificación artístico-religiosa hacía que contemplar una pintura con la *Misa de San Gregorio*, el *Milagro de la mula* o la *Misa de Bolsena* comportase para el fiel ser testigo directo de un acontecimiento en el cual el mismo Jesucristo revelaba su presencia incuestionable en las especies eucarísticas.

La mayor parte de obras centradas en este trasunto de la *Misa de San Gregorio*, como la tabla de Diego de la Cruz custodiada en el MNAC (1470)⁴² o la versión que decora las caras externas de las puertas que cierran el *Tríptico de la Adoración de los Magos* de El Bosco en el Museo del Prado (h. 1494)⁴³, entre otros numerosísimos ejemplos que podrían ponerse, viene a evidenciar que este tema iconográfico era estimado como una representación ejemplar para ser ubicada en el espacio del retablo, sobre el altar. Así, a partir del siglo XV, se inicia una tendencia por la que la utilidad del retablo trasciende el plano devocional, para consolidarse como refuerzo visual de la doctrina que recibían los fieles. A las puertas del Concilio de Trento va a llegar ya una cierta inercia de la tradición retablística para servir, ante todo, a la figuración de la Eucaristía, tanto de manera expresa —en altares, sagrarios, manifestadores o tabernáculos—, como de forma simbólica mediante las artes plásticas. En este sentido, la utilidad catequética de las mismas se hará incuestionable de forma definitiva en el marco de la Contrarreforma.

Los grandes reformadores del siglo XVI sujetarán buena parte de sus vivencias espirituales a la contemplación divina a través de las artes. Si santa Teresa afirmó haberse convertido ante la visión de un “Cristo muy llagado”⁴⁴, o

40 Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture* (Cambridge: University Press, 1992), 120-122.

41 Réau, *Iconografía...*, II (4), 53-54.

42 VV.AA. *Catàleg...*, 130-131.

43 Pilar Silva, “El Bosco. Tríptico de la Adoración de los Magos”, en *El Bosco: La exposición del V Centenario* [catálogo] (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), 195-207.

44 Santa Teresa de Jesús, *El libro de la vida* (Norderstedt: Culturea, 2023), 49.

san Ignacio de Loyola estimará las artes como un refuerzo que ayuda a mirar “con los ojos interiores”⁴⁵, san Juan de la Cruz hará una sentida apología de cuanto para él suponía la delectación con la pintura sacra a comienzos del libro II de su *Subida del Monte Carmelo* (1586), al identificar los niveles de recepción de una pintura en la experiencia estética, con los grados de la visión beatífica en la experiencia mística:

Está una imagen muy perfecta con muchos y muy subidos primores y delicados y sutiles esmaltes, y algunos tan primos y tan sutiles, que no se puedan bien acabar de determinar por su delicadez y excelencias; a esta imagen, el que tuviere menos clara y purificada vista, menos primores y delicadez echará de ver en la imagen, y el que la tuviere algo más pura echará de ver más primores y perfecciones en ella; y si otro la tuviere aún más pura, verá aún más perfección, y finalmente, el que más clara y limpia potencia tuviere irá viendo más primores y perfecciones; porque en la imagen hay tanto que ver, que por mucho que se alcance, queda para poderse mucho más alcanzar della⁴⁶.

Semejantes sentencias no venían sino a corroborar lo que la Iglesia entera proclamaba desde el 3 de diciembre de 1563, en que Trento promulgó el *Decreto de la invocación, veneración, y reliquias de los santos, y sobre las sagradas imágenes*, marcando una continuidad con lo que ya se venía asintiendo y aprobando desde el II Concilio de Nicea del año 787 para frenar las posturas iconoclastas⁴⁷. Empero, el efecto particular que sí tuvo el decreto tridentino fue el de potenciar en la iconografía de los templos los ciclos eucarísticos, junto con otros temas como la Santísima Trinidad, las advocaciones marianas o el culto a los santos. Así, las representaciones artísticas ligadas a la Eucaristía validaban e intensificaban su valor simbólico al reforzar la evidencia de la transustanciación y ayudando a los fieles a percibir la revelación corporal de Jesucristo en la hostia durante la consagración, comprendiendo mejor cada uno de los gestos y ritos de la liturgia eucarística.

El drama litúrgico que termina con la *depositio* en la tumba tiene su contraste gozoso en la Resurrección (*elevatio*), a su vez revivida con la elevación de la Hostia o consagración del pan sacramental. La iconografía de la Piedad angélica, en la que Cristo es sostenido por uno o varios ángeles –recuerdo de las

45 Miguel Córdoba Salmerón, *La Teología cristiana a través del arte barroco* (Granada: Universidad-Facultad de Teología, 2019), 28-31.

46 San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo* (Madrid: San Pablo, 2007), 304.

47 Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro* (Madrid: Akal, 2015), 319-320.

antiguas representaciones de Hypnos y Thanatos—, combina la realidad del sacramento con la de la Encarnación, y la muerte sacrificial con la vida de la Resurrección⁴⁸.

En este sentido, durante la Edad Moderna, no tardarían en desarrollarse nuevos temas iconográficos que supondrán una evolución de los ya existentes y que irán más allá del plano de los milagros eucarísticos, para poner todo su empeño en destacar, aún más si cabe, la noción de que el pan blanco consagrado se hace equiparable a la certeza del bien, de la vida, de Dios mismo. La Eucaristía se mostrará como ámbito en que, cotidianamente, se hace patente, aunque de modo imperceptible, el rompimiento celeste que demarca la atmósfera de la pintura sacra, esa unión del Cielo y la tierra en que se disipan todas las fronteras por Cristo, quien se hace tan presente en una como en otra dimensión.

III. EL CRISTO EUCARÍSTICO

Desde el ámbito religioso, cultural y artístico hispánico del siglo XVI, los temas iconográficos de exaltación eucarística se van a propiciar con particular singularidad. En 1564 y por Real Cédula, el rey Felipe II ordenaba la publicación de los decretos tridentinos en todos sus reinos y consideraba sus disposiciones de obligado cumplimiento⁴⁹. Así, para favorecer con mayor intensidad y por parte de los fieles, la percepción de la presencia real de Cristo en la Eucaristía, se procedió a aislar su representación en el acto de la *elevatio* de la hostia durante la Última Cena. La figura de Jesús en el cenáculo pasa a presentarse en solitario, desprovisto de la compañía de los discípulos, de cualquier mobiliario o de los alimentos y utensilios habituales en la recreación de dicho pasaje iconográfico. Ni siquiera el vino; ni el pan ácimo como tal está presente.

La creación de la nueva propuesta iconográfica se debe al pintor Juan de Juanes. Para el año 1562, había realizado un gran lienzo con el tema de la *Santa Cena*, destinado a la Iglesia de San Esteban de Valencia (hoy en el Museo del Prado)⁵⁰. A los elementos que habitualmente se recogen en este trasunto iconográfico, el artista levantino suma algunos rasgos singulares: por un lado, ante la figura de Jesús, sobre la mesa se dispone un cáliz que no permite ver su contenido, pues lo importante es el carácter de vera efigie que comporta, al ser una

48 González García, *Imágenes...*, 363.

49 Virgilio Pinto Crespo, "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa: tres ejemplos de su actuación (1571-1665)", *Hispania Sacra* 31, n.º 61-64 (1978-1979): 285-322.

50 Fernando Benito Doménech, *Joan de Joanés: una visión del artista y su obra* (Valencia: Museo de Bellas Artes, 2000), 148-160. Réau, *Iconografía...*, I (2), 426-432.

recreación pictórica del Santo Grial de la Catedral de Valencia; en segundo lugar, pese a la presencia de hogazas sobre la mesa del cenáculo, Cristo no aparece bendiciendo un pedazo de las mismas, sino que eleva, haciendo ostensión, una inmaculada forma eucarística; por esta razón, ni san Juan se recuesta sobre el regazo del Salvador ni los demás discípulos —salvo Judas Iscariote— adoptan la actitud tradicionalmente plasmada en la pintura sacra, pues todos ellos se encuentran en acto de adoración de la hostia.

En el lienzo de Juanes, hay una doble representación corporal de Cristo: la física y la sacramental, pero toda la atención y reverencia del cuadro se dirige hacia una sola de ellas, hacia la forma eucarística, como si Jesús estuviese más presente en ella que en su propia percepción anatómica; hasta dicho extremo se pretende conducir la lógica de la percepción en lo que se refiere al misterio de la transubstanciación. En versiones posteriores la atmósfera de la Santa Cena se disipará y solo figurará sobre el lienzo Jesucristo ante el Grial y presentando ante el espectador la forma, del modo en que el sacerdote lo hace en la misa tras recitar el *Agnus Dei*. Se trata del tema iconográfico del *Cristo Eucarístico o Sacramental*, del que existen numerosas versiones (la más popular de todas conservada asimismo en el Museo del Prado⁵¹), tanto de mano del propio Juan de Juanes, como de sus seguidores o de otros artistas posteriores. El precedente se quiere localizar en la tabla del mismo tema que el padre del artista, Vicente Maçip, ejecutó en 1483 para la capilla del Trasaltar de la Catedral de Valencia, como parte del proyecto de una Santa Cena en que cada personaje habría de presentarse en una tabla independiente, pero del que solo se materializó esta del *Cristo de la Última Cena*, sirviendo de puerta que custodia el relicario donde se guarda el Santo Cáliz⁵².

Como se apuntaba, versiones posteriores vendrán a evidenciar la consolidación de este tema dentro del ámbito hispánico. Igualmente célebre es el *Cristo Eucarístico* (c.1655) que Alonso Cano pintó sobre tabla para la puerta del sagrario del retablo mayor del desaparecido convento de franciscanos descalzos de Granada⁵³; en esta ocasión, la importancia de la corporalidad es compartida, pues el centro de la composición es únicamente la efigie cristológica que, en su mano izquierda, sostiene el cáliz sobre el que se eleva sobrenaturalmente la hostia (Fig. 6). No obstante, el modelo más difundido será siempre el consagrado

51 Ana Ávila, *El siglo del Renacimiento en España* (Madrid: Akal, 1998), 229.

52 Adela Espinós Díaz, *Líneas maestras: Dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia* (Burgos: Caja de Ahorros, 2010), 120-121.

53 Actualmente, custodiado entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Granada, tras haber sido adquirido en subasta en 2008.

por Juan de Juanes en Valencia; prueba de ello es la presencia abundante de este tipo de lienzos en el ámbito hispanoamericano. En Tepotzotlán, entre los fondos del Museo Nacional de Virreinato, se conservan exquisitas representaciones de este tipo concordantes con la estética de la pintura virreinal del siglo XVIII⁵⁴.

Más enriquecido resulta, por su parte, el lienzo ejecutado por Juan del Castillo en 1612 para la iglesia jesuítica de la Anunciación de Sevilla⁵⁵, donde el Cristo eucarístico aparece inclinado sobre un altar florido pronunciando las palabras rituales de la consagración eucarística. Un rompimiento celeste hace presentes a las otras dos hipóstasis de la Santísima Trinidad circundadas por coros angélicos, mientras san Juan Evangelista y san Ignacio de Loyola figuran en los ángulos inferiores como privilegiados testigos que dan fe de la veracidad del misterio de la transubstanciación ante los fieles, pues no son meros retratos, sino la transubstanciación artística de dichas personalidades sacras. Asimismo, de mano de los jesuitas se extenderá por Hispanoamérica en el siglo XVIII la devoción que unía el culto eucarístico con la veneración del Sagrado Corazón de Jesús. Así, en el Museo Soumaya de México, se pueden encontrar múltiples versiones, algunas de ellas con el estilo reconocible de Miguel Cabrera o de Juan de Villegas, de lo que se conoció como el *Corazón Eucarístico de Cristo*, donde la víscera cordista, inflamada, llagada y coronada de espinas, recibe el añadido de la hostia en su interior⁵⁶. (Fig. 7)

Menos frecuentes serán las versiones en que aparece el propio Jesucristo administrando el sacramento, como en *La comunión de los Apóstoles* del Museo Diocesano de Cortona, que realizó Luca Signorelli en 1512, basándose en una obra previa de Justo de Gante para la Corte de Urbino, conocida como el *Altar del Corpus Domini*⁵⁷. Como se indicaba, se trata de una temática muy inusual en el arte occidental, que podría interpretarse como una simplificación del más frecuente tema de la doble comunión de los apóstoles en el arte bizantino, en que Jesucristo figura doblemente en la misma escena, administrando a unos discípulos el pan y a otros el vino⁵⁸. En cualquier caso, en la mayor parte de todas estas representaciones, el centro visual del discurso iconográfico es la forma

54 Cfr. Adalberto García Mendoza, *Museo Nacional del Virreinato Tepotzotlán* (Tepotzotlán: Museo Nacional del Virreinato, 2015).

55 Enrique Valdivieso González, “La pintura eucarística en el Barroco sevillano”, *Isidorianum* 3 (1993): 151-152.

56 José Antonio Díaz Gómez, “Un debate ilustrado sobre el Corazón en el IV Concilio Provincial Mexicano (1771)”, *Quiroga* 9 (2016): 60.

57 Antonio Paolucci, “Luca Signorelli”, en *I Protagonisti dell'Arte Italiana: Pittori del Rinascimento* (Florenca: Scala, 2004), 421-423.

58 Réau, *Iconografía...*, I (2), 434-435.

pura y elevada por el mismo Cristo, que los fieles podían identificar de inmediato con la elevación de la forma durante la misa por el sacerdote que actúa *in persona Christi*, evocándoles una expectación emocional similar en torno al misterio, como apunta el doctor González García:

Popularmente, la elevación de la Hostia señalaba el momento culminante de la participación en la celebración eucarística. Este acto vivo se percibía como una anticipación de la contemplación futura de Dios. La gracia de la Sagrada Forma, más que disfrutarse durante su asimilación alimenticia, era consumida visualmente en el momento de su consagración, adorada por los fieles, de rodillas y dirigiendo su mirada hacia el altar. La contemplación eucarística fue una devoción medieval a la que se terminó concediendo tanta importancia que se llegaron a formular dos prácticas, la *manducatio per gustum*, o sea, la comunión tradicional, y la *manducatio per visum*, una suerte de “eucaristía visiva” o comunión mediante la contemplación del Sacramento, aunque santo Tomás de Aquino –y con él una legión de teólogos– nunca dudó de la superioridad absoluta de la comunión sacramental, por lo que hubo que corregir tales excesos y prácticas visuales, a veces recomendadas por clérigos poco aleccionados⁵⁹.

IV. LA VISIÓN APOTEÓSICA

Como consecuencia de las elevadas cotas a que llegó la exaltación del culto eucarístico dentro y fuera de la misa, desde finales de la Edad Media y hasta bien entrado el siglo XVIII, la dimensión simbólica de las representaciones artísticas que daban prolongación sensible y comprensible a la profundidad del misterio de la transubstanciación, se vio complementada con refuerzos de carácter alegórico. Conforme se avanzó en el Gótico, los retablos fueron adquiriendo cada vez una mayor monumentalidad, de tal forma que visualmente siempre quedaba reforzado el carácter sacrificial y salvífico del sacramento en la calle central. Así, sobre el altar se ubicaba el sagrario, siempre situado en un eje vertical presidido por la escena del Calvario, coronada por un rompimiento celeste del que emerge Dios Padre circundado por los coros angélicos. Tras el

59 González García, *Imágenes...*, 364.

Concilio de Trento, se incorporará un nuevo elemento: el manifestador o manifiesto o, en su defecto, el tabernáculo, destinado a dotar de mayor elevación sobre el altar y el sagrario a la exposición eucarística en la custodia⁶⁰.

En la tradición del Barroco portugués, los manifestadores llegarán a convertirse en el elemento protagonista del retablo, consistiendo en su configuración en base a una elevada torre eucarística albergada dentro de un espacioso camarín⁶¹. Por su parte, en los usos hispánicos, se llegará a cotas insospechadas de inventiva para dotar de una espectacularidad pretendidamente sobrenatural a la exposición con el Santísimo Sacramento. Ante todo, se trataba de fomentar una experiencia de impacto que trasladase al fiel a la misma presencia de la divinidad. Tal vez, los casos más singulares se encuentren en la ciudad de Granada, todos ellos configurados en el siglo XVIII por destacados artistas locales. En la Basílica de San Juan de Dios, un mecanismo facilita que un lienzo con el tema del *Niño Jesús Buen Pastor* —obra de Diego Sánchez Sarabia— caiga hacia abajo como un telón, dejando al descubierto el interior del manifestador que avanza hacia adelante sobre el sagrario⁶². En la cercana Iglesia de los Santos Justo y Pastor —otrora templo jesuítico de San Pablo— el templete central y los lienzos laterales giran por completo, para dejar ver en su otra cara un repertorio de reliquias y, por supuesto, el espacio del manifiesto eucarístico⁶³. (Fig. 8)

Igualmente, en la Cartuja de Granada, la capilla del Sagrario adquiere un desarrollo arquitectónico y ornamental absolutamente genuino, con un ciclo iconográfico que se apoya en las prefiguraciones veterotestamentarias de la Eucaristía: el sacrificio de Melquisedec, los panes de la Proposición, la ofrenda de Séfora y Abigail, la purificación de los labios de Isaías o el encuentro entre David y Ajimelec. Todos estos temas alegóricos fueron escogidos cuidadosamente por el pintor Antonio Palomino, basándose en el repertorio iconográfico de la *Psalmodia Eucharística* de Melchor Prieto (1662). Presidiendo todo el conjunto, emerge la cúpula con los frescos del *Triunfo de la Eucaristía*, que es elevada en

60 A.D. Wright, “The altarpiece in Catholic Europe: post-Tridentine transformations”, en *The Altarpiece in the Renaissance*, ed. por Peter Humphrey y Martin Kemp (Cambridge: University Press, 1990), 243-260. González García, *Imágenes...*, 366-367.

61 Miguel Ángel Vallecillo Teodoro, “Principales características del retablo alto-alentejano (s. XVII y XVIII)”, *Revista de estudios extremeños* 62, n.º 2 (2006): 891-918.

62 Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, *La Nueva Jerusalén desprendida de las esferas: el Retablo Mayor de la Basílica de San Juan de Dios de Granada* (Granada: Comares, 2020), 104-106.

63 Domingo Sánchez-Mesa Martín, “El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz del Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada”, en *Los clasicismos en el arte español* (Madrid: UNED, 1994), 273-282. Miguel Córdoba Salmerón, *Un secreto al descubierto: una lectura desde la espiritualidad ignaciana* (Córdoba: Tambriz, 2021), 78-95.

la custodia en la parte central de la composición sobre los hombros del fundador de la orden, san Bruno de Colonia⁶⁴.

Todo ello no es sino la consecuencia directa de la mentalidad sublime y fastuosa del arte barroco que sucedió al Concilio de Trento. Bajo los postulados de teóricos como Torquato Tasso, Emmanuele Tesauro, Baltasar Gracián o Maciej Sarbiewsky se demandaba en las artes el recurso a la inventiva y a la argucia que abrieron paso a la fastuosidad y sublimidad de las artes en los territorios de la Contrarreforma⁶⁵. La puesta en escena de la Eucaristía debía ser necesariamente más grandiosa y, como sostiene Louis Réau, “para glorificar el sacramento de la Eucaristía se retornó al tema pagano de los *Triunfos*, que las *Canzoni* del poeta humanista Petrarca habían hecho familiares a los pintores del Renacimiento”⁶⁶.

El mayor desarrollo de las apoteosis eucarísticas en las artes vino de la mano del célebre Rubens quien, a partir de 1625, dibujó una serie de cartones para tapices de temática eucarística, destinados al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, por encargo de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia⁶⁷. Entre ellos se encuentran prefiguraciones como el encuentro entre *Abraham y Melquisedec*, el *Sacrificio de Isaac*, el *Descenso del Maná* o *Elías alimentado por un ángel*; también alegorías singulares, como *El Triunfo del Amor divino* o *El Triunfo de la Verdad sobre la Herejía*, donde la alusión sacramental resulta más velada.

En *El Triunfo de la Iglesia*, sobre un carro tirado por corceles blancos se dispone la personificación de la Iglesia Católica, circundada por un séquito que porta los atributos heráldicos pontificios, mientras somete esclavizadas a las personificaciones de la Furia, la Discordia y el Odio. Entre sus manos, la Iglesia coronada por la tiara papal, ostenta una custodia con la Sagrada Forma que va antecedida por el Espíritu Santo, evidenciando que en la veracidad del misterio eucarístico radica la autoridad incuestionable de la Iglesia. En la misma línea, en *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría*, un ángel enérgico porta en su mano derecha el cáliz con la forma sobreelevada, ante cuya visión huyen desparvoridos personajes que encarnan la identificación de los distintos pueblos paganos y sus cultos particulares. Por último, en el cartón titulado *Los defensores de*

64 Miguel Córdoba Salmerón, “El arte como retórica teológica: el discurso de la Cartuja de Granada”, en *Del logos al agapè: en torno al giro teológico de la fenomenología*, ed. por Manuel Porcel Moreno y Miguel Córdoba Salmerón (Granada: Facultad de Teología, 2020), 205-240.

65 Jon R. Snyder, *La estética del Barroco* (Madrid: Antonio Machado, 2014), 73-160.

66 Réau, *Iconografía...*, I (2), 442-443.

67 Cfr. VV.AA. *Rubens, el triunfo de la Eucaristía* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014).

la *Eucaristía*, los cuatro Padres de la Iglesia latina junto con san Norberto, rodean a las figuras de santo Tomás de Aquino y de santa Clara de Asís, quien sostiene la custodia entre sus manos como personalidad central, con ser la fundadora de la orden que regenta el cenobio destinatario de los tapices. (Fig. 9)

Las apoteosis eucarísticas planteadas por Rubens ejercieron un influjo capital que fue captado en los dominios hispánicos por artistas de la talla de Bartolomé Esteban Murillo. De su mano, procedente de la Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, en la Colección Faringdon de Oxfordshire un medio punto con *El triunfo de la Eucaristía*, fechado entre 1662 y 1665. Sobre la superficie de este lienzo, si bien se ve menguado el caos dinámico que caracteriza a las composiciones de Rubens, se mantiene la concepción iconográfica de una edulcorada personificación de la Iglesia que muestra al pueblo sencillo la Sagrada Forma sobre el cáliz. Junto a ella, un ángel despliega una filacteria con la cita joánica “In finem dilexit eos —Los amó hasta el extremo—”. Otros ejemplos andaluces no menos destacables, como son los triunfos eucarísticos de Juan de Sevilla para la iglesia conventual del Corpus Christi de Granada (1662), o de Francisco de Herrera el Mozo para la Catedral de Sevilla (1655-1656), suman a la exaltación sacramental el encubramiento doctrinal de la Inmaculada Concepción de María⁶⁸. De esta forma, al asentimiento popular ante el misterio de la transubstanciación, se buscaba vincular la obligación de reverencia para con otro misterio de no menor complejidad teológica, como era el inmaculista.

En última instancia, cabe traer a colación el modo en que, de igual forma, el Concilio de Trento autorizó la continuidad de otros temas de raigambre medieval que, sin embargo, no llegaron a tener tanta repercusión como los triunfos o apoteosis durante la Edad Moderna. Uno de esos temas es el conocido como *Molino místico*, que Réau define como una “ilustración ingeniosa y al mismo tiempo pueril, del misterio de la Transubstanciación”⁶⁹. En ella, el Tetramorfos vierte sacos de trigo a través de una tolva, a la par que abren las esclusas de cuatro acequias cuyas aguas hacen girar la rueda del molino. Así, la harina va cayendo hacia la parte inferior de la escena, donde aguardan los Padres de la Iglesia Latina para recogerla mediante un cáliz del que emerge la figura de Jesucristo y del que extraen, al mismo tiempo, las formas para distribuir las entre los fieles. Con escasísimas variantes, su origen se rastrea en Francia en una mi-

68 Enrique Valdivieso González, *Francisco de Herrera el Mozo: entre Sevilla y Madrid* (Sevilla: Diputación Provincial, 2015), 54.

69 Réau, *Iconografía...*, I (2), 437-438.

niatura del tratado *Hortus deliciarum* del siglo XII o en los capiteles de la Magdalena de Vézelay⁷⁰, encontrando una mayor popularidad en frescos y vidrieras alemanes del siglo XV⁷¹.

Por otra parte, algo de mayor predicamento ha tenido a través del tiempo y del espacio el tema del *Lagar místico*, en que Jesucristo ha desclavado los pies de la cruz para pisar la uva de un lagar sobre el que derrama la sangre de sus llagas, la cual es recogida por ángeles en cálices. Es de los pocos temas eucarísticos en que el pan no aparece y el protagonismo es exclusivo de la sangre. Su presencia es frecuente ya en mosaicos de las basílicas del románico francés, región en la que sigue gozando de plena vigencia en el siglo XVII, como demuestran las vidrieras que decoran el claustro de San Esteban del Monte en Sainte-Geneviève, fechadas en 1622⁷². Un tema derivado de este *Lagar místico* que puede aparecer de manera residual en el Barroco es el de la *Nutrición mística de san Agustín*, donde el santo de Hipona comulga directamente la sangre de Cristo desde la llaga del costado, como puede verse en un excepcional lienzo de esta temática conservado entre los fondos de los padres agustinos de Granada⁷³.

V. CONCLUSIONES

A punto de culminar el Concilio Vaticano II, el 3 de septiembre de 1965, el papa Pablo VI publicaba la encíclica *Mysterium Fidei*, sobre la doctrina y el culto eucarísticos. La gran novedad del documento fue que, contra lo que determinados sectores del cristianismo esperaban, no aportó ninguna novedad. El propio título de la encíclica viene a enfatizar las palabras de aclamación mantenidas por el *Novus Ordo* que suceden inmediatamente al rito de la consagración eucarística; el sacerdote, haciendo ostensión de la hostia sobre el cáliz, pronuncia las palabras: “Este es el misterio de nuestra fe”, no un misterio más, sino el misterio por excelencia, el don inefable de la Eucaristía. Asimismo, el artículo sexto de la carta, se centra en exclusiva en recalcar la presencia real de Cristo en el sacramento por medio de la transustanciación, para proceder a continuación a consolidar el mantenimiento y continuidad de los cultos eucarísticos asentados por la Iglesia a lo largo de los siglos.

70 Hugue Delautre y Jacqueline Gréal, “Architecture cosmique et mystique de la lumière”, en *La Madeleine de Vézelay : Guide et plans* (Lyon: Éditions Franciscaines, 1981), 27-29.

71 Réau, *Iconografía...*, I (2), 437-438.

72 Réau, *Iconografía...*, I (2), 438-440.

73 Antonio Calvo Castellón, “La vida de San Agustín en la pintura barroca granadina”, en *Granada tolle, lege*, ed. por Francisco Javier Martínez Medina, (Granada: Agustinos Recoletos, 2009), 135-142.

Por supuesto, estas notas de continuidad no se han entendido por el pueblo fiel desde una mentalidad de innovación en las formas en que se efectúa la veneración y exaltación de la Eucaristía, sino que se ha preservado, de manera prácticamente irrenunciable y natural, la utilización de las artes como prolongación del misterio eucarístico que haga su vivencia más accesible y auténtica a los fieles. Los repertorios iconográficos consolidados desde la Baja Edad Media en respuesta a las disputas teológicas acrecentadas por las tesis de Berengario de Tours y, posteriormente, del protestantismo, apenas han variado. La razón probablemente estribe, como se ha visto, en la forma en que Hegel, Wittgenstein, Gadamer y Danto han profundizado en los entresijos de las artes.

La puesta de las artes plásticas al servicio del misterio eucarístico ha culminado por consolidar una serie de códigos de comunicación con los que se ha salvado el abismo entre la lógica natural humana y la lógica propia del ámbito religioso, tan enmarañada con frecuencia, cuando no insondable. Así, en torno al sacramento eucarístico se han ido generando y depurando toda una serie de signos con los que el fiel no solo encontraba un mecanismo para una mejor comprensión de lo inefable, sino una vía directa para experimentar el propio misterio en comunión con la tradición de la Iglesia. Pinturas, relieves y esculturas han hecho del pueblo cristiano un privilegiado testigo de milagros eucarísticos que le eran remotos en el tiempo y el espacio. Así, con los santos como testigos figurativos, la contemplación de estas escenas llegaba a suponer para aquellas generaciones lo que para las contemporáneas vislumbrar un acontecimiento a través de imágenes de televisión o de redes sociales.

Las artes, por tanto, entrañan el potencial de acercar, con credibilidad, al entendimiento de los entresijos más complejos de manera alegórica, o directamente de enfrentar al espectador cara a cara con la realidad del misterio que se revela en ellas. Por ello, entre las prefiguraciones veterotestamentarias y las alusiones cuasi jeroglíficas de molinos y lagares místicos, emergen con fuerza las representaciones apoteósicas que evocan permanentemente la intensidad emocional que se asocia a la espectacularidad de las efímeras liturgias eucarísticas. Solo de esta forma puede entenderse la necesidad de inmortalizar sobre un lienzo un elemento auxiliar, como es una custodia, eso sí elevada a la gloria del cielo y circundada por la Iglesia triunfante.

Cierto es que durante la Edad Moderna no faltaron los intentos por rebajar la contemplación del misterio a niveles más cotidianos y humanizados, por no decir mundanos. Las imágenes sagreras, aquellas esculturas que podían emplearse como sagrarios o custodias, constituyeron una adaptación de los relicarios antropomorfos de origen medieval a los usos eucarísticos. Rápidamente, el

juicio tridentino las censuró con contundencia, pues el resultado no era otro que la imposición del poder sugestivo y emotivo del icono sobre el poder del misterio; a fin de cuentas, para la veneración de los fieles era y sigue siendo más fácilmente comprensible la relación simbólica con la imagen figurativa que con un trozo de pan, por más que se sepa que este sea realmente Cristo y aquella una representación que lo revela. Ni siquiera en la actualidad, con un pueblo cristiano más formado, se han podido realizar concesiones en esta línea, como ha podido comprobarse en los últimos años con los usos sagreros de las esculturas de la *Madre de Hakuna*.

En definitiva, puede colegirse que el sacramento eucarístico posee por sí mismo la contundencia del misterio, pero no la fuerza para que este sea vivido de forma auténtica por el creyente. Dentro de los mecanismos de la lógica de la identificación que propician el *ver-cómo* el símbolo es realmente aquello que encarna, el misterio eucarístico necesita prolongarse a través de las artes: de las pinturas y esculturas, de los ornamentos y vasos, de los retablos y custodias, de las liturgias y las exaltaciones para que no solo lo inefable sea real, sino también su experiencia a través de todas aquellas creaciones culturales en que la vivencia —y solo la vivencia— sea potencialmente transubstanciable.

TABLA DE FIGURAS



Fig. 1. Domingo da Costa Silva, *Retablo Mayor de la Iglesia de Nossa Senhora da Pena*, Lisboa, 1715. Fuente: Norberto de Araújo, *Inventário de Lisboa*, 1956.



Fig. 2. Ugolino di Prete Ilario, *Reconocimiento del corporal de Bolsena*, Catedral de Orvieto, 1357-1364, fresco. Fotografía del autor.



Fig. 3. Jaume Serra (atrib.), *Retablo de Sigüenza* (detalle), 1367-1381, temple sobre tabla. Localización y fuente: Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC).



Fig. 4. Diego de la Cruz, *Misa de san Gregorio*, 1475-1480, temple sobre tabla.
Localización y fuente: MNAC.



Fig. 5. Juan de Juanes, *Salvador Eucarístico*, 1545-1550, óleo sobre tabla. Locali-
zación y fuente: Museo Nacional del Prado (MNP).



Fig. 6. Alonso Cano, *Cristo Eucarístico*, c.1655, óleo sobre tabla. Localización y fuente: Museo de Bellas Artes de Granada.



Fig. 7. Juan de Villegas, *Alegoría al Sagrado Corazón de Jesús y de la Eucaristía*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Localización y fuente: Museo Soumaya, México.



Fig. 8. Francisco Díaz del Ribero, *Retablo Mayor de la Iglesia de San Pablo* (hoy de San Justo y Pastor), Granada, 1650-1665, madera sobredorada y policromada. Fotografía del autor.



Fig. 9. Pedro Pablo Rubens, *Los defensores de la Eucaristía*, h.1625, óleo sobre tabla. Localización y fuente: MNP.



Fig. 10. Francisco de Herrera el Mozo, *El Triunfo del Sacramento*, Catedral de Sevilla, 1655-1656, óleo sobre lienzo. Fuente: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aquino, (Santo) Tomás. *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Ávila, Ana. *El siglo del Renacimiento en España*. Madrid: Akal, 1998.
- Belting, Hans. *Imagen y culto*. Madrid: Akal, 2009.
- Blasio, Silvia. "Percorsi della pittura toscana nelle Marche del Cinque e Seicento". En *Marche e Toscana: terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, editado por Silvia Blasio, 181-230. Pisa: Banca Toscana, 2007.
- Calvo Castellón, Antonio. "La vida de San Agustín en la pintura barroca granadina". En *Granada tolle, lege*, editado por Francisco Javier Martínez Medina, 135-142. Granada: Agustinos Recoletos, 2009.
- Castro, Sixto J. *Teología estética: fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca: San Esteban, 2017.
- Córdoba Salmerón, Miguel. *La Teología cristiana a través del arte barroco*. Granada: Universidad-Facultad de Teología, 2019.

- Córdoba Salmerón, Miguel. “El arte como retórica teológica: el discurso de la Cartuja de Granada”. En *Del logos al agapè: en torno al giro teológico de la fenomenología*. Editado por Manuel Porcel Moreno y Miguel Córdoba Salmerón, 205-240. Granada: Facultad de Teología, 2020.
- Córdoba Salmerón, Miguel. *Un secreto al descubierto: una lectura desde la espiritualidad ignaciana*. Córdoba: Tambriz, 2021.
- Cruz, (San) Juan de la. *Subida del Monte Carmelo*. Madrid: San Pablo, 2007.
- Danto, Arthur C. “The Artworld”. *The Journal of Philosophy* 61, n.º 19 (1964): 571-584.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Danto, Arthur C. *Más allá de la caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal, 2003.
- Delautre, Hugue y Gréal, Jacqueline. “Architecture cosmique et mystique de la lumière”. En *La Madeleine de Vézelay : Guide et plans, 27-29*. Lyon: Éditions Franciscaines, 1981.
- Denzinger, Enrique. *El Magisterio de la Iglesia (Enchiridion Symbolorum)*. Barcelona: Herder, 196.
- Díaz Gómez, José Antonio. “Un debate ilustrado sobre el Corazón en el IV Concilio Provincial Mexicano (1771)”. *Quiroga* 9 (2016): 50-63
- Doménech, Fernando Benito. *Joan de Joanes: una visión del artista y su obra* (Valencia: Museo de Bellas Artes, 2000.
- Espinós Díaz, Adela. *Líneas maestras: Dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia* (Burgos: Caja de Ahorros, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- García Mendoza, Adalberto. *Museo Nacional del Virreinato Tepotztlán*. Tepotztlán: Museo Nacional del Virreinato, 2015.
- Garrido Sanz, Alfonso. “Realismo y simbolismo eucarístico agustiniano”. *Estudio Agustiniiano* 14, n.º 3 (1979): 521-540.
- González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2015.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones de Estética*. Barcelona: Península, 1991.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Madrid: La Oficina, 2016.
- Jesús, (Santa) Teresa de. *El libro de la vida*. Norderstedt: Culturea, 2023.
- Lazzarini, Andrea. *Il miracolo di Bolsena: testimonianze e documenti dei secc. XIII e XIV*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1952.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. *La Nueva Jerusalén desprendida de las esferas: el Retablo Mayor de la Basílica de San Juan de Dios de Granada*. Granada: Comares, 2020.
- McCracken, George E. *Early Medieval Theology*. Londres: Westminster John Knox Press, 1956.

- Morán Martín, Remedios. “Representaciones religiosas: aspectos jurídicos de la festividad del Corpus Christi (siglos XIII-XVIII)”. En *La fiesta del Corpus Christi*, editado por Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil, 67-90. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Nieuwenhove, Rik. *An Introduction to Medieval Theology*. Cambridge: University Press, 2012.
- Paolucci, Antonio. “Luca Signorelli”. En *I Protagonisti dell’Arte Italiana: Pittori del Rinascimento*, 420-434. Florencia: Scala, 2004.
- Pinto Crespo, Virgilio. “La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa: tres ejemplos de su actuación (1571-1665)”. *Hispania Sacra* 31, n.º 61-64 (1978-1979): 285-322
- Piñero, Ricardo. “Estética y ascética: el espíritu y las virtudes”. *Cauriensia* 17 (2022): 373-402.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- Rodríguez Barral, Paulino. *La imagen del judío en la España medieval*. Barcelona: Universitat Autònoma, 2008.
- Rubin, Miri. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: University Press, 1992.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo. “El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz del Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada”. En *Los clasicismos en el arte español*, 273-282. Madrid: UNED, 1994.
- Silva, Pilar. “El Bosco. Tríptico de la Adoración de los Magos”. En *El Bosco: La exposición del V Centenario* [catálogo]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.
- Snyder, Jon R. *La estética del Barroco*. Madrid: Antonio Machado, 2014.
- Surh, Dominique Nicole. *Corpus Christi and The Capella del Corpotale at Orvieto*. Virginia: University Press, 2000.
- Tonini, Luigi. *Guida del forestiere nella Città di Rimini*. Rimini: Malvolti ed Ercolani, 1864.
- Unia, Flavio. *Paolo Uccello: Maestro solitario*. Zanica: Soldiershop, 2016.
- Valdivieso González, Enrique. “La pintura eucarística en el Barroco sevillano”. *Isidorianum* 3 (1993): 151-152.
- Valdivieso González, Enrique. *Francisco de Herrera el Mozo: entre Sevilla y Madrid*. Sevilla: Diputación Provincial, 2015,
- Vallecillo Teodoro, Miguel Ángel. “Principales características del retablo alto-alentano (s. XVII y XVIII)”. *Revista de estudios extremeños* 62, n.º 2 (2006): 891-918.
- Vecchi, Pierluigi De y Cerchiari, Elda. *I tempi dell’arte*. Milán: Bompiani, 1999.
- VV.AA. *Catàleg de la col·lecció del gòtic. Museu Nacional d’Art de Catalunya*. Barcelona: MNAC, 2012.
- VV.AA. *Rubens, el triunfo de la Eucaristía*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- Wiesheipl, J.A. *Tommaso D’Aquino: Vita, pensiero, opere*. Milán: Jaca Book, 2016.

- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford, Basil Blackwell, 2001.
- Wright, A.D. “The altarpiece in Catholic Europe: post-Tridentine transformations”. En *The Altarpiece in the Renaissance*, editado por Peter Humphrey y Martin Kemp, 243-260. Cambridge: University Press, 1990.
- Yuan, María Sol. “Sobre la noción de interpretación en el “ver-cómo” de Ludwig Wittgenstein”. *Ideas y valores* 71, n.º 179 (2022): 161-180.

José Antonio Díaz Gómez
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada
Campus Universitario Cartuja
C/ Prof. Clavera, s/n
18011 Granada (España)
<https://orcid.org/0000-0002-1910-2731>