

The background is a classical painting depicting an angel with large, dark, feathered wings. The angel is shown from the waist up, wearing a reddish-brown robe over a white garment. He is looking down with a solemn expression at a golden monstrance held in his hands. The monstrance is highly ornate, featuring a central circular window with a bright light emanating from it, surrounded by a sunburst of golden rays. At the top of the monstrance is a cross. The overall color palette is warm, dominated by golds, browns, and soft blues.

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CURSO ACADÉMICO: 2014-2015

*Ipse autem manducabant panem
Angelorum.*

*La fiesta del Corpus Christi en la España
Moderna.*

REALIZADO POR RICARDO MARANTE ORTEGA

DIRIGIDO POR D. JESÚS PÉREZ MORERA

Índice

Justificación y metodología.....	3
Introducción	6
Arte y sociedad en la fiesta sacramental	8
Trento y la afirmación del dogma: la presencia real de Cristo en la Eucaristía	9
La representación de los estamentos sociales: religiosos y civiles	11
La procesión sevillana: Descripción en imágenes	14
El Corpus en nuevas tierras: El comienzo en Canarias.....	21
Procesión indiana: El Corpus en las ciudades conquistadas	21
Ceremonial y liturgia sacramental: La procesión del Corpus.....	29
Orfebrería eucarística.....	29
Ornamentos sagrados: tejidos suntuarios	33
Teatro divino: El auto sacramental	35
Elementos formales del arte efímero sacramental.....	38
Figuras profanas.....	38
El engalanamiento festivo: los tapices de Rubens	39
Las luminarias: Fuegos de artificio	40
Conclusión.....	42
Anexo I.....	43
Bibliografía	51

Justificación y metodología

El tema a tratar “Ipse autem manducabant panem Angelorum. La fiesta del Corpus Christi en la España moderna” refleja el dogma de la presencia real de Cristo en la Eucaristía, por esto la elección de la primera parte del título que recoge en latín el Salmo 77, que reza “y el hombre comió pan de ángeles” en consonancia a la venida de la Sagrada Hostia para la salvación de la humanidad así como de la adoración del Santísimo Sacramento tanto de cielo y tierra. Dicho dogma se ve reflejado en la fiesta que se hace en torno a este pan divino, el Corpus Christi en la España moderna. La elección fue debido a que se trata de una temática bastante amplia y se puede estudiar desde una visión religiosa, pero también desde una visión profana donde el objeto a analizar va desde la amplia escala jerarquizada en torno a la procesión del Corpus, como son las representaciones de los estamentos públicos y sociales, así como de todos los objetos artísticos desarrollados de una manera efímera para el cortejo procesional que son los autos sacramentales, las decoraciones de la urbe así como los personajes grotescos característicos de esta festividad.

Otra razón por la que este tema despierta tanto interés es el papel evolutivo que en un corto espacio de tiempo, la Edad Moderna, el arte, así como la sociedad, van experimentando, quedando esta evolución reflejada en los testigos artísticos como es la orfebrería o la tipología dentro de ésta así como las constantes reformas de la comitiva social representada en la procesión del Corpus. Este estudio no se encasilla simplemente en un lugar concreto, aunque sí hay que delimitar una situación geográfica, ya que en sí es un tema bastante extenso. Por eso, se ha elegido el Reino de España, entiéndase a éste en la Edad Moderna, compendio de la Península Ibérica, Canarias y las principales ciudades del territorio americano, ofreciendo así un enfoque en el que la religión se convierte en unión tanto del Reino como en sus pobladores ya que en este cortejo convivía desde los altos cargos de la nobleza hasta los nativos de las tierras colonizadas.

Junto a la religión también el arte sirve de lazo de unión ya que con la conquista del nuevo mundo, el comercio entre España y América se solidificó siendo un constante trasiego de piezas artísticas de las cuales muchas eran necesarias para este fin devocional, como es el caso de custodias, cruces de manga, ternos y demás ornamentos

litúrgicos así como grabados y láminas de donde se obtenían diseños para decoraciones de arco de triunfo, etc.

La metodología para el historiador del arte es el conocimiento de la obra artística como fenómeno histórico, por una parte, y el análisis del hecho estético, por otro. Cualquier objeto artístico tiene una presencia física, constituida por elementos formales y materiales que lo definen como hecho histórico.

La obra de arte es también un signo, un documento icónico, mediante el cual el hombre comunica un determinado modelo de sociedad (Ramírez). Por tanto, el objetivo primordial del historiador del arte es analizar, leer e interpretar las leyes internas de la obra de arte y su composición formal, temática y significante.

De ello se derivará una valoración morfológica, técnica e iconográfica que permita catalogar y clasificar dichas obras en una escala de valores artísticos y culturales y, si se quiere, económicos.

Teniendo muy claro lo antes descrito este trabajo ha consistido en el vaciado de información de bibliografía de distintas tipologías poniendo como foco común el Corpus Christi y su festividad en la España moderna. Las fuentes utilizadas van desde documentos específicos tales como el desarrollo del Corpus en ciudades concretas hasta libros que engloban datos de esta etapa artística en lo que concierne al tema de los ornamentos se ha manejado poca bibliografía ya que es un tema no muy estudiado por los historiadores siendo aun un tema en pañales al contrario que el tema de los autos sacramentales, donde se encuentra bastante información pero recogida de una manera muy densa siendo a veces casi nulo su entendimiento.

También las metodologías, por su parte, no tienen por qué ser excluyentes, antes bien, como sistema de interpretación, son complementarias. En cualquier caso, siguiendo a Panofsky, la labor del historiador del arte debe aspirar a ser una experiencia recreadora de la obra artística, reconstruyéndola o considerándola a través de un complejo y completo proceso de información en torno a ella.

Partimos además de la base de que la historia del arte tiene que buscar una explicación lo más global y completa posible y que para ello hace falta una aproximación interdisciplinar e integradora que permita una comprensión global y plural del arte como fenómeno histórico.

Por este motivo el unir temas tan dispares utilizando un hilo conductor, el Corpus, siendo un reto poder construir con la información recabada en tan dispar bibliografía un texto donde de una manera somera se pueda reflejar lo que fue y es esta festividad tan importante en esta etapa, uniendo así arte y sociedad o culto y fiesta.

Introducción

En la fiesta, desde la antigüedad, reside el componente estático que las religiones subrayan así como la experiencia festiva de lo popular. En ellas, se ven las numerosas huellas de ese espíritu burlón que desconcierta por la mezcla de lo sagrado y lo profano y que, a falta de objetivo mejor, se denominaría carnavalesco, en el arte occidental. Estas huellas se han desarrollado con más frecuencia, o al menos se han conservado mejor, en los recintos eclesiásticos: En el arte los encontramos, en los capiteles románicos y en las sillerías de coros de catedrales e iglesias tanto románicas como góticas, en ellas se puede ver reflejada todos los adoradores de la carne con un alto realismo que hoy se juzgaría como obsceno: frailes glotones o lujuriosos, bacanales, animales mitológicos u hombres de rostro faunescos.

En el siglo XIX, los primeros historiadores del arte, comenzaron a estudiar estas representaciones dentro de los recintos eclesiásticos que, dentro de los moldes modernos, fue casi imposible explicarla, encasillándola en un sentido alegórico o entronizándolas en corrupción de costumbres contemporáneas. Se ignoraba por entonces la dualidad antagónica del ser humano, lo correcto y lo incorrecto, que encerraba la idea de la época.

Toda fiesta antigua, reflejo principal de la cultura popular, se basaba en la conciliación de lo aparentemente irreconciliable; del mismo modo que la resurrección sólo era posible tras la muerte, en la fiesta antigua se expresaba la dualidad fundamental de la naturaleza humana, dando, en un primer momento, rienda suelta a la carne (danzas, teatro, música, mascarada...) para a continuación entrar dentro de una etapa de orden, religiosidad y seriedad. Este hacer se ve ejemplificado en el espíritu festivo, aunque de manera más decadente a partir del siglo XVIII, del Carnaval y la Cuaresma.¹

Como ya se ha apuntado, en los recintos eclesiásticos es donde ha sobrevivido con más fuerza este espíritu festivo. Como ejemplo, en la antigua catedral de Sevilla se daban cita todas las artes y de su recinto se fueron desgranando en un sentido profano todas las artes que hoy en día se consideran profanas o que no tienen ese carácter religioso en su totalidad, como es el teatro, la danza, etc. Con esto, se traza el papel principal de la Iglesia como institución así como del recinto eclesiástico como

¹ LLEO CAÑAL, V., *Fiesta grande el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, 1980

“escenario” de estas fiestas, pues sin este matiz nos sería casi imposible una fiesta como la del Corpus Christi, con esta mezcla de elementos, entre sagrados y profanos.

En lo que concierne a la sociedad de la época, en la fiesta residía el regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura colectiva, se conformó en la válvula de escape que a veces y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el baluarte del Antiguo Régimen no sufriese resquebrajamientos.

El análisis de las fiestas, festividades, celebraciones y regocijos merece ser llevado a cabo desde sus mismos organizadores cuyas desvelos siempre quedan aparte de la fiesta propiamente dicha, es decir, el deseo lúdico y diversión que arroja a toda la masa humana. De esta justificación se desprende el interés de encerrar en sí un germen carente de racionalidad de vida espontánea que en la Época Moderna era bastante difícil acotar dentro de unas normas excesivamente estrictas.

Es indispensable para el conocimiento y el estudio de las fiestas no recurrir a las *relaciones* o libros en los que se relata cómo noticia o memoria de estos acontecimientos. Muchas de estas impresas se encuentran acompañadas por láminas y grabados de los ornatos, así como de las obras efímeras que, para tal ocasión, se alzaban en calles y plazas de ciudades, además de los cortejos y comitivas que, junto a carrozas y disfraces hacían acto de presencia en cualquier fiesta o celebración. También en las *relaciones* se recogen la literatura creada para tal fin, obras en prosa y otras en verso, al igual que los sermones, loas y exaltaciones. En las *relaciones* de fiestas profanas como en las religiosas –las llamadas “grandes alegrías” (victorias, proclamaciones reales, entradas, esponsales, canonizaciones de santos, bodas, nacimientos...) o las luctuosas (óbitos, exequias, funerales...) –, el autor hace todo lo posible para, de una manera íntegra dar hasta el más mínimo detalle de las celebraciones y actos que se han celebrado, así como describe detalladamente haciendo casi una reconstrucción de las obras efímeras levantadas para tal fin.²

² Se trata de un sentido del edificio como idea, de la correspondencia que existe entre la arquitectura real y la arquitectura ficticia y la sustitución de la primera por la segunda, siendo más real la imaginada que la real misma. Esta operación conceptual en la que cuenta más lo virtual que lo efectivo se constata muy especialmente en el texto del conde de Villamediana, en el que describe los decorados levantados en los parques de Aranjuez en 1622 para su comedia *La gloria de Niquea*. *Obras del Conde de Villamedianas*, Edición de Juan Manuel Rozas, Madrid, 1969, Clásicos Castalia, pag. 361

Este es el caso de muchas de las fiestas que ciudades y pueblos celebraran en honor y gloria del Santísimo Sacramento, la Eucaristía como centro de la religiosidad, unas de las fiestas más importantes del calendario festivo de la Edad Moderna, resurgiendo de una manera más educada y sutil, después del Concilio de Trento.

La Eucaristía no ocupó un lugar concreto en la historia de la salvación, sino que es el centro de ella ya que “está presente en el Antiguo Testamento como *figura*; está presente en el Nuevo Testamento como *acontecimiento* y está presente en el tiempo de la Iglesia, en el que vivimos nosotros, como *sacramento*. La figura anticipa y prepara el acontecimiento, el sacramento prolonga y actualiza el acontecimiento”.³

Arte y sociedad en la fiesta sacramental

La adoración y la celebraciones para dar culto a este Sacramento fuera de la misa es un fruto no muy antiguo que el cristiano con piedad celebra. Nació en Occidente en el siglo XI como reacción a la herejía de Berengario de Tours, que negaba la presencia real de Jesucristo en el Sacramento Eucarístico ya que afirmaba sólo una presencia simbólica. Pero llegado el IV Concilio de Letrán, acaecido en 1215 se “recordó a los hombres que el centro de la vida se encontraba en la Misa, porque, bajo las especies que constituían la Forma por antonomasia, se encontraba Cristo mismo en cuerpo, sangre, alma, humanidad y divinidad: de ahí la gran esperanza que a cada hombre acompañaba desde su nacimiento”.⁴ Este decreto quedó confirmado con la bula *Transiturus de hoc mundo* que el Papa Urbano IV proclamó en 1264 dejando instituido para toda la humanidad la festividad del Cuerpo de Cristo, es decir, del Corpus Christi⁵, fijando su celebración en el jueves siguiente a la octava de Pentecostés. En 1316 el Papa Juan XXII estableció que la exaltación eucarística fuera del recinto santo se llevase a cabo mediante una procesión solemne, pública y general del pueblo llano, gremios, nobleza, clero y magistrado en todas las parroquias, villas y ciudades.

³ CANTALAMESA, R., *La Eucaristía nuestra santificación*, Valencia, 2001, pag. 6

⁴ SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Raíces Cristianas de Europa*, Madrid, 1986, pag. 121

⁵ Su origen se remonta a la Edad Media, a la visión de una religiosa llamada Juliana del Monde Corrión, residente en el monasterio de Lieja.

En esta procesión era tradicional que en el transcurso de la misma, o finalizada, se representasen obras teatrales de tema eucarístico (los Autos Sacramentales) o simplemente religiosos (misterios), pero que con el paso del tiempo estas mismas procesiones se convierten en espectáculo populares o cabalgatas ya que en ellas se hacían bailes, carros engalanados con figuras y actores, entremeses, decorados urbanos como castillos, arcos y adornos florales, gigantes, cabezudos, variedad de demonios y la tradicional Tarasca, la serpiente-dragón que caracteriza las fuerzas del Mal que es vencido por el Bien, representado éste en el Santísimo Sacramento.

Con este mandato las procesiones que de una u otra manera se convierten en sí en una fiesta en la que se mezclan como esencia intrínseca lo sagrado y lo profano, la realidad de la creencia y su representación. Por esto la fiesta del Corpus Christi, centrándose en la procesión, se encerró la definición antes dada de la fiesta antigua, la convivencia del bien y del mal, de la libertad y de lo encorsetado, en fin, de lo popular y lo sacro.

Trento y la afirmación del dogma: la presencia real de Cristo en la Eucaristía

Con el Concilio de Trento, celebrado entre los años 1545 y 1563, se abordó el tema de la Eucaristía desde dos puntos de vista y en dos sesiones diferentes: el dogmático – definiendo con claridad la presencia real de Jesucristo en el Santísimo Sacramento impugnando así la ideas protestantes – y el reformista – intentando moldear algunas prácticas supersticiosas que con el paso del tiempo se había adosado a la Misa – . En la sesión XIII de este concilio (11 de octubre de 1551) varios teólogos españoles, destacando a Diego Laínes, Martín Olave y Melchor Cano, defendían la presencia real de Cristo en la Eucaristía obviando en esto todo simbolismo. Los decretos dogmáticos más importantes que se proclamaron en este concilio fueron el de “la transubstanciación; el culto y veneración que se le debe y la facultad de reservarlo en las iglesias y llevarlo a los enfermos; la recepción sacramental y real de Cristo en la comunión; la obligación de recibirla; la debida preparación para ello. Al mismo tiempo se condenan las doctrinas contrarias a la presencia real.”⁶

⁶ LLORCA, B., *Participación de España en el Concilio de Trento*, en García Villoslada, R. (dir), “Historia de la Iglesia en España, vol. 3-1. º, *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, BAC, Madrid, 1980, pag. 439

De destacar también es la sesión XXII acaecida el 17 de septiembre de 1562, en la que se aprobó el cariz propiciatorio para vivos y difuntos, adoctrina sobre las misas en honor a los santos así como el decreto de reforma sobre la conducta de los clérigos⁷. (Lam. 1)

En lo que concierne a la festividad del Corpus Christi, el Concilio de Trento, marcó un punto y aparte entre un antes relativamente abierto y tolerante a las experiencias y el después más encorsetado; a la vez que permitió en los países católicos de Europa divulgar las procesiones del Santísimo en respuesta al combate herético, con la ayuda del fervor popular.⁸ Con los desfiles procesionales se buscaron dos claros objetivos: el primero, honrar la presencia real de Cristo en la Sagrada Hostia, y segundo venerarla con actos externos con un alto grado de contenido litúrgico.

Tras el Concilio de Trento apareció en el exterior de los templos la procesión bajo un binomio sacro profano. Con una mayor complejidad, el cortejo se volvió heterogéneo y artificioso ya que se quiere resaltar el carácter teocéntrico de la sociedad también fuera del sacro templo, intentando ensalzar la transustanciación eucarística con un amplio despliegue de efectos alegóricos mezclándola con la devoción popular pero siempre con las reglas adaptadas bajo el beneplácito de la jerarquía religiosa.⁹ La necesidad que padecía una comunidad poca formada mantenida por unas doctrinas generales y una idiosincrasia peculiar mantienen viva esta piedad popular, por estos motivos la procesión se utilizó como modo de adoctrinar a un público inculto y con grandes dificultades para discernir los nuevos dogmas¹⁰.

La fiesta religiosa contrareformista traducirá lo expuesto: serán desfiles con imágenes ordenadas e ideales en escala urbana en cuya cúspide – o final de la comitiva – está Dios, el Bien, que ha vencido a el Mal, representado en la Tarasca o dragón que ocupa la cabeza de desfile ya que este lugar es el reservado del vencido en el esquema del triunfo clásico. En esta representación del mal se identifica también con el hereje enemigo que en la Edad Moderna protagonizaba las guerras religiosas. Y arquitecturas, imágenes, jardines y fuentes efímeros; campanas de vocación sagrada, castillos de fuego, músicas ocultas, olores a incienso provocan la transformación sorprendente del

⁷ Ibid., pag 469-473

⁸ Como otras fiestas cristianas, el Corpus encerró un importante simbolismo al celebrarse entre el equinoccio de primavera, representado en la pascua de resurrección y el solsticio de verano, con San Juan

⁹ BONET CORREA, A., *La fiesta barroca como práctica del poder*. Diwan 5-6, 1979, pag. 53-87

¹⁰ GARCÍA GARCÍA, A., *Religiosidad popular y derecho canónico*, Barcelona, 1989, vol. 3, pag. 231-245

ámbito urbano que por unas horas se transforman en escenario de un desfile poco menos que divino. En él desfilarán representaciones de personajes bíblicos, históricos, mitológicos, alegorías y santos, junto a los gremios, comunidades, altas jerarquías civiles y religiosas, reliquias, y como no la cúspide de la escala: la Eucaristía. Estas grandes fiestas no repercuten con la sorpresa que produce su grandiosidad; ambos factores potenciados por quienes la subvencionan, esto en afán de que los vecinos y ciudadanos tengan un prestigio el que hacer de estas personas con las fiestas así es la clave de la continuidad exitosa de estas fiestas en oposición a la carestía y epidemia de un pueblo sin recursos en épocas de guerra.¹¹

La representación de los estamentos sociales: religiosos y civiles

En España la fiesta del Corpus Christi fue acogida casi inmediatamente, así como las reformas que el Concilio de Trento introdujo. De las primeras ciudades que acogieron estos decretos fue Toledo y Sevilla siendo esta última de las ciudades que sobresalió por los actos y elementos efímeros que levantaban para transformar la ciudad en un escenario de acogida a la Sagrada Eucaristía. En el primer tercio del siglo XVI aumentaron las carrozas, danzas y otros elementos que animaban la procesión teniendo los gremios el protagonismo, pues cada uno de ellos se hacía cargo o de una danza o de un carro o incluso de la Tarasca. Así en 1519, el gremio sevillano de tejedores de lino y lana se hizo cargo de montarla poniéndole una lengua nueva y un petral (pectoral con cascabeles y dos nísperos que sonasen en las orejas)¹².

Otro de los elementos que formaron parte de la procesión sevillana desde principios del XVI, eran los Gigantes. En Sevilla la noticia más antigua data de 1501 en la que se menciona que los pintores habrían de reparar los Gigantes y los Cabezudos. Pero aparte de estos existían las danzas y los castillos. Las danzas acompañaban generalmente a los castillos o carros que tenían representaciones de tipo religioso, estos siempre acompañados por instrumentos populares como tamboriles o flautas, así como algunos instrumentos de cuerda. Estos castillos parece que tienen su origen en la llamada “Roca” (castillo o torre en italiano), único paso que al parecer la historiadora María Jesús Sanz, llevaba la procesiones medievales. En ella iban los personajes sacros, como la sagrada familia, los principales patronos de las órdenes religiosas, además de los evangelistas, según la descripción de Gestoso. A medida que avanza el siglo XVI

¹¹ AAVV, *Fiesta y simulacro*, Andalucía Barroca, 2007, pag. 44-64

¹² GESTOSO, J., *Curiosidades antiguas sevillanas*, (Serie 2ª), Sevilla, 1910, reedic. Sevilla, 1993, pag. 93-95

además de la “Roca” aparecen los llamados castillos, cuya única diferencia con la “Roca” es haber cambiado la palabra italiana por la española.

De 1532 es un acuerdo del cabildo eclesiástico sevillano en que se decide el orden de la procesión del Corpus y una propuesta de temas para los castillos que serían los siguientes: Adán y Eva, Adoración de los Magos, El Descendimiento, La Invención de la Cruz, La Conversión de Constantino y El Juicio Final. Además de éstos, se suman dos más, que son la Ascensión y la Venida del Espíritu Santo, que deberían ser de más dificultad a la hora de representarlo ya que en el Acta Capitular se dice “véase si se podrá hacer”¹³. Pero con la entrada en vigor de las normas tridentinas se fueron obviando las devociones locales y reforzando estos pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, no obstante algunos patrones locales como San Fernando, San Isidoro y La Inmaculada no aparecieron en el desfile hasta ya entrado el siglo XIX, mientras que San Leandro y Santas Justa y Rufina ya figuraban en el siglo XVI.

Según la documentación se ve la complejidad de la procesión durante el siglo XVI, pero en 1532 queda una reseña de la procesión, en la que el arzobispo Alonso Manrique ordena algunos cambios de horario y orden de sus componentes para la composición del cortejo que serían los siguientes:

- Una cruz de la catedral con dos cirios y dos clérigos.
- Gremios y Cofradías con sus velas, pendones y música, según el orden establecido.
- Las cruces parroquiales presididas por la catedralicia, cada una con una invención (escena bordada en la manguilla).
- El clero con velas, según su orden.
- En el centro de la procesión Las Reliquias, elegidas por el Cabildo, en seis andas pequeñas, llevadas por clérigos.
- El Lignum Crucis.
- Doce hachas de la Catedral.
- El Sacramento, llevado por los mozos de Coro.
- Órganos y Menestres, y Trompetas y Atabales del Ayuntamiento.
- El Ayuntamiento y los Caballeros.
- Cónsules extranjeros y mercaderes ciudadanos.

¹³ A.C.S., *Actas capitulares*, 10 de Abril, 1532, documento recogido por Sentaurens, J. ob., cit., pag 60-61

-Los Juegos, cada uno con su danza.¹⁴

Con esta lista, se ve por parte de la Iglesia el deseo de suprimir los elementos ocosos, mencionando sólo la procesión eclesiástica y el Ayuntamiento dejando al final los carros con sus representaciones. En la segunda mitad del siglo, la defeción de los gremios y la preparación y en lo económico de los carros y castillos hacen que el ayuntamiento se haga cargo de ellos, con esto las representaciones serán realizadas por profesionales haciendo disparar los gastos. Sin embargo, el representar las escenas en los carros durante la procesión en distintos lugares ya determinados hacía de ésta un desfile muy largo decidiendo en la segunda mitad de siglo trasladar estas representaciones en una procesión vespertina, pero no fue hasta el siglo XVII (hacia 1630) cuando el minucioso relato del abad Gordillo no se numera el no tan cambiado orden de la procesión:

-En primer lugar la Tarasca y los Gigantes.

-Las Cofradías según su autoridad, que son 219.

-Las órdenes Religiosas, según su antigüedad: Mercedarios descalzos, Capuchinos, Agustinos descalzos, Mínimos, Mercedarios calzados, Carmelitas calzados, Agustinos calzados, Franciscanos calzados, Descalzos de San Diego y San Antonio, y Dominicos.

No procesionaban los Carmelitas y Trinitarios descalzos, los Trinitarios calzados, los Jesuitas y los clérigos menores por distintos motivos.

-Las cruces de las 25 parroquias adornadas con velos.

-El personal eclesiástico de la catedral.

-Los canónigos del Salvador.

-Los canónigos y otras dignidades de la Catedral.

-El arzobispo con su séquito.

-Los capellanes de iglesias y monasterios.

-Las Reliquias, en medio de la procesión, que eran las siguientes:

Cruz-relicario del Lignum Crucis, con grupos escultórico, de oro; Reliquia de San Cristóbal, Cáliz-relicario de San Clemente, Reliquia de San Pedro, Brazo de San Bartolomé (no existe), cabeza de Santa Úrsula, Relicarios de San Fernando y San Germán, Relicario de San Lorenzo, Tablas Alfonsíes, Busto de San

¹⁴ Ibidem

Leandro, de plata (no se conserva), Relicario de la Santa Espina, Relicario de oro del Lignum Crucis, en forma de custodia.

-La gran Custodia de plata acompañada por eclesiásticos, y llevada por 24 trabajadores del puerto.

-Familiares de arzobispo.

-Tribunal de la Inquisición.

-Cabildo de la ciudad.

-Asistente.

-Danzas intercaladas.

Terminada la procesión eclesiástica se representaban los Autos Sacramentales, en la puerta de la catedral frente al Alcázar así como por las calles donde pasó el cortejo.

En esta numeración no se mencionan imágenes de santos, aunque el autor dice que “en el tiempo antiguo” los gremios acudían portando a sus patronos citando algunos de ellos como es a San Cristóbal de los Guanteros, la Virgen de los Reyes de los Maestros Sastres, San Diego de los Oficiales, San Crispín y Crispiniano de los Zapateros, Santas Justa y Rufina de los alfareros y San Hermenegildo de los Ciudadanos, además de los patronos de la ciudad: San Clemente, San Hermenegildo y las Santas Justa y Rufina. Este tipo de procesión debió durar hasta 1554 cuando el ayuntamiento se hizo cargo de la organización de la procesión retirándose los gremios. Con el transcurso de estos siglos cogiendo auge en la segunda mitad del XVII las hermandades gremiales van dejando poco a poco a las hermandades de penitencia. Éstas no podían sacar sus imágenes en Corpus, ya que no eran apropiadas así que asistían, como en la actualidad, con sus respectivas insignias.

La procesión sevillana: Descripción en imágenes

Ya en el siglo XVIII la fiesta del Corpus siguió teniendo la misma estructura pudiendo recurrir ya no solo a los textos ya que se conserva una serie de ocho tiras dibujadas a la aguada y coloreadas por Nicolás de León Gordillo, que representa el desfile con todos los elementos que lo compusieron en el año 1747. Estas imágenes aparecen ilustradas con leyendas que identifica a sus componentes aunque no todos. La estructura del desfile no se diferencia casi en nada del relato que en Abad Gordillo escribió 100 años antes, aunque aparecen algunos elementos que han aumentado. En

primer lugar aparece la Tarasca sobre un montículo, en forma de dragón de siete cabezas, sosteniendo en su dorso un castillete cilíndrico de dos cuerpos, del que se elevaba un personaje. Según la mayoría de los textos de la época este personaje se llamaba Tarasquillo que durante los siglos XVI y XVII era una persona cuya función era tirarle vejigas llenas de agua a la gente pero, a mediados del siglo XVIII y según el testimonio de Blanco White era un muñeco que salía y entraba de repente para asustar al público¹⁵ El tamaño de la Tarasca así como de los cabezudos y gigantes que la siguen es enorme, ya que el autor se ha preocupado de colocar personas a su alrededor para así revelar su tamaño real. Entre ellos aparecen personajes burlescos portando látigos y porras con las que atacan a los cabezudos y a la Tarasca, vigilados por dos agentes de la autoridad.

Los cabezudos son cuatro con objetos al parecer musicales en las manos, entre los que se distingue una pandereta, flauta y triángulo. Los dos primeros son una pareja de adultos vestidos de verde, ella con la cabeza cubierta, que nos habla de su condición de mujer casada respondiendo a los nombres de Padre Pando y Madre Papahuevos. Los otros dos son sus hijos, vestidos de rojo y blanco y llamados las Mojarrillas¹⁷. Tras ellos van los gigantes, que son seis, cuatro blancos y dos negros con ropa talad y enjoyados. (Lam. 2)

Tras ellos comienza la procesión religiosa con 9 banderas recogidas que llevan caballeros con espadas y ropas cortas, tres de éstos son negros. Este grupo no tiene leyenda explicatoria o identificadora, por lo que María Jesús Sanz los identifica con una de esas hermandades de penitencia que eran más modernas que las gremiales o sacramentales, de ahí su situación en el desfile. Sigue a continuación un grupo de configuración semejante encabezado por su estandarte, en el que se representa a su patrón San Diego de Alcalá, Patrón de los oficiales sastres. A éstos les acompaña una leyenda que dice “la cofradía, que se acompaña de los oficiales de sastres de esta ciudad con una devota Ymagen de San Diego de Alcalá”. Le sigue la cofradía de los maestros sastres, con su estandarte en el que figura un escudo con castillos y leones aludiendo a su fundador San Fernando Rey. Lleva también dos pendones y el paso de la Virgen de los Reyes, propio de la hermandad. La imagen va en un paso de palio, sostenido por cuatro varales, y bordado en el frente con la figura de San Fernando, flanqueado por un

¹⁵ BLANCO WHITE, J., *Corpus Christi, 1822, y leyendas de las tiras, en ocho tiras dibujadas de Corpus en Sevilla, 1747*, Sevilla, 1992.

león y un castillo. La Virgen lleva ampuloso de la época y corona real, mientras que el Niño la lleva imperial. La leyenda dice “la cofradía de San Matheo, que es de los maestros sastres de esta ciudad con una hermosísima Ymagen de Nuestra Señora de los Reyes, la qual y el estandarte que lleva fue dádiva a la dicha Cofradía de Santo Rey don Fernando”. Le sigue la Hermandad Sacramental del Sagrario, encabezada por los “Niños carráncanos”, vestidos de rojo con roquetes blancos, cirios en las manos y gorros metálicos, presididos por el mayordomo. Les siguen los hermanos con dos insignias, un banderín con la representación de la Última Cena, y un estandarte bordado con una custodia adorada por ángeles, y dos jarras de azucenas, símbolos del cabildo catedralicio ya que residen en ella. La imagen que finaliza el grupo es el Niño Jesús de Martínez Montañéz en un templete con cubierta de cuarto de esfera y remate de jarra. El Niño va vestido, coronado, y con el cáliz de filigrana en la mano que aún lleva hoy día. El texto dice “La Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de esta Santa Yglesia la que lleva un Niño Jesús en un tabernáculo de plata sobre parihuelas, a quien acompaña cuatro capellanes con capas pluviales y dos acólitos de incensarios con vestiduras subdiaconales”.

Las órdenes religiosas ocupan en lugar siguiente según su antigüedad, identificadas por las leyendas que las acompañan, y también por sus hábitos. El texto es el siguiente: “Síguense las nueve religiones, que cada una de ellas lleva su Cruz, Ciriales y un sacristán con incensarios y con velas de cera eçendida en las manos, las que les da el Cabildo ¿municipales? de la Ciudad, y van con el orden siguiente, guardando sus antigüedades, dando principio por las más modernas = los Capuchinos”. Tras este texto siguen los nombres de las distintas órdenes ajustándose con las imágenes de cada una de ellas. Las leyendas son las siguientes: “Los mercenarios (mercedarios) descalzos”, “Los Agustinos Descalzos. Esta religión usó de esta forma de Cruz y Ciriales hasta el año de 1770 que empezó a usar de manga y ciriales como las demás religiones”, “los mínimos de San Francisco de Paula”, “los mercenarios (mercedarios) calzados”, “Los Carmelitas Calzados”, “Los Agustinos Calzados”, “la observancia con los recoletos y descalzos”, “la religión de San Francisco de Asís”, “la religión de Santo Domingo de Guzmán”. Todos los grupos nombrados se encabezan por una cruz de manguilla acompañada de dos ciriales y tras ella dos sacristanes con incensarios, salvo el caso de los Capuchinos que llevan una cruz grande como las de las hermandades de penitencia.

Tras los dominicos, obviamente la orden más antigua, van las cruces de manguilla representando a las parroquias de la ciudad, que eran 25, y que portaban sacristanes. El texto dice: “Síguense las veinte y sinco cruces de otras tantas parrochias que ay en esta Çiudad, precedidas de la cruz patriarcal de la cathedral con dos acólitos de çiriales a los lados y inmediato a ella va un Canónigo revestido de subdiácono, asistido de dos Sacristanes Mayores y dos Colegiales con el taburete de terçiopelo”. Las cruces llevan bordadas en la manguilla el emblema de cada parroquia distinguiendo la de San Lorenzo e identificando la de la catedral en último término con el doble brazo y la mitra bordada.

El siguiente grupo lo constituyen las autoridades judiciales eclesiásticas compuestas por el juez y varios acompañantes precedidos por unos caballeros que son los ministros del juzgado vestidos de negro con cirios y espadas. Sigue el clero parroquial con sotana, roquetes y cirios. Otro grupo semejante son los miembros del provisor del arzobispado y finalmente delante de las reliquias, los sacristanes mayores de las parroquias que dependen de la catedral que era el Sagrario, Santa María la Blanca, Santa Cruz y San Sebastián.

Las reliquias, todas de la catedral, formaban junto a la custodia la parte más importante de la procesión religiosa. La primera noticia que nos habla de su participación en el cortejo del Corpus datan del primer tercio del siglo XVI. Los eclesiásticos que la acompañan eran capellanes, ya que sus vestimentas, blancas y rojas, son iguales que las de los que, llevando incensarios, acompañan a la cruz patriarcal aunque en el texto no lo detalle. De la primera reliquia, dice el texto: “una cruz del primer oro que bino de Indias con diferentes reliquias”.

En segundo lugar va un relicario con la siguiente leyenda: “una muela de San Chritoval”. Este relicario lo recoge el abad, pero hoy en día no existe. En tercer lugar van unas andas con tres relicarios, que según el texto son: “un cáliz de piedra de Ágata de San Clemente Papa y mártir, y a un lado parte de la cabeza de San Laureano, Arzobispo de Sevilla y al otro huesos de San Inocencio”. La siguiente reliquia es “un arca de nacar y dentro de ella huesos y reliquias de diferentes santos”. Esta caja, existe en la actualidad, aunque no la recoge el Abad, es una obra indo-portuguesa enteramente revestida de nácar que contiene las auténticas de las reliquias. Sigue a continuación el brazo de San Bartolomé, que desfilaba también en el siglo anterior. Detrás van unas

andas con tres relicarios que el texto los identifica como de San Pedro Apóstol el central, y San Lorenzo y San Blas a los lados. Aunque esto se conserva, difieren en la tipología de los relicarios representados.

A continuación sigue un busto relicario de Santa Úrsula que debió tener gran devoción puesto que ya procesionaba en el siglo anterior. Es una pieza tamaño natural de plata y bronce dorado con decoración en el vestido de tipo manierista y corona de pedrería falsa.

Detrás, en varias andas, van las dos arquetas con los restos de San Florencio, la primera, y Santos Servando y Germán la segunda. El texto lo aclara: “Urna de plata y cristales con los huesos San Florencio Confesor de Sevilla “, y “otra urna de plata y cristal con los huesos de Santos Servando y Germano mártires”. La reliquia siguiente es una de las más antiguas y valoradas de la catedral sevillana, se trata de las tablas alfonsíes, un tríptico donde se guardan varias reliquias donadas por el rey Alfonso X a la catedral en 1284. Su representación es inconfundible. Le sigue el busto de San Leandro, arzobispo de Sevilla. Este busto aparece relatado por el abad, pero no se localiza en la catedral de Sevilla, sino que se hayan depositadas en la capilla real, en una urna de plata de perfil elíptico y con ornamentación correspondiente a finales del siglo XVI.¹⁶

La penúltima reliquia es una espina de la corona de Cristo descrita en el texto como: “una espina del scaritrón (sic) de la corozza de nuestro Señor Jesu Christo”. María Jesús Sanz explica en las dificultades que tuvo para descifrar este texto ya que “scaritrón” no figura en ninguno de los diccionarios de la lengua, afirmando que es una mala escritura o lectura, al igual que “corozza” identificándola como “corona”. Esta reliquia, a día de hoy, sigue desfilando en la procesión del Corpus dentro de la conocida como “custodia chica” que se identifica como un relicario-ostensorio con extensiones crucíferas.

Tras la santa espina va el primer grupo de danzantes que aunque no se especifica cuáles son, el texto dice: “quatro quadrillas de diferentes danças que costea y viste de nuebo el cabildo secular de la Ciudad, las quales van repartidas en el centro de la clerecía”.

¹⁶ LLEO CAÑAL, V., *Fiesta grande el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, 1980

La reliquia que le sigue es la llamada el Lignum Crucis de Constantino, pues según una antigua tradición sevillana era de la propiedad de este emperador. Se trata de una cruz-relicaria de altar, de oro, que ya desde entonces presentaba el mismo aspecto que en la actualidad. Se trata de una cruz casi griega con los brazos rematados en coronas imperiales cinceladas y esmaltadas en un estilo del primer renacimiento, mientras que la peana y el nudo presentan un estilo de transición entre el gótico y el renacimiento. La colocación de esta reliquia al final de todas confirma la devoción especial que siempre tuvo, pues desde siempre aparece relatada en este lugar del cortejo.

Sigue a continuación los capellanes de coro de la catedral, y tras ellos la segunda danza, que el texto señala simplemente con el número 2. Le sigue otro grupo de clérigos, los veintenero o beneficiados de la veintena, y tras ellos aparece la tercera danza que sólo está señalada con el número 3. En palabras de María Jesús Sanz este grupo es exclusivamente musical, compuesto por cinco personas vestidas con blancos trajes bordados y con gorros que parecen coronas portando guitarras. Le siguen “la Universidad de beneficiados de las Parroquias de esta Ciudad”, y tras ellos el grupo cuarto de danzantes.

El resto de la procesión es puramente eclesiástica, dos canónigos de la iglesia Colegial del Salvador, como templo de más renombre detrás de la catedral, a continuación el cabildo catedralicio presidido por el Deán, dividido en tres grupos, colocados por antigüedad, que están separados el primero del segundo, por 12 colegiales con enormes cirios. Detrás de este segundo grupo de canónigos iba la Capilla de Música Sacra, como nos lo aclara el texto: “la capilla de Música (de esta Santa Yglesia) con su maestro, ministriles y niños seise”. Este grupo aparece acompañado con instrumentos de viento, los seis niños con sus papeles de música vestidos como en la actualidad aunque sin sombreros. Los músicos tocadores, o sea los ministriles, y otro grupo aparecen tocados por seglares. Tras ellos aparecen el tercer grupo de canónigos, y los secundarios.

A medida que se van acercando a la custodia van apareciendo los personajes más relevantes de la procesión, como la cruz patriarcal con ciriales, encabezado con 12 Beneficiados que caminan delante de ella.

A continuación viene la custodia de Juan de Arfe, llevada por 24 empleados del puerto o costaleros. La imagen que se presenta de la custodia no es la que tenía en la

fecha del dibujo sino la que tenía cuando se terminó en 1587 correspondiéndose con el grabado de Juan de Arfe. Posteriormente, se había hecho una reforma iconográfica además de la adición de una peana y jarras proporcionándole el aspecto actual. Este hecho acaeció en 1668. El autor de este dibujo se ve muy claramente que copió la imagen de la custodia del grabado del XVI ya que parece, incluso, que ha sido recortado y a continuación pegado al resto del dibujo del cortejo. (Lam. 3)

Tras la custodia van las principales autoridades de la Iglesia, que están formadas por sacerdotes, canónigos y servidores de alto nivel del arzobispo. Los encabezan los portadores de los símbolos episcopales: “báculo, palmatoria y libros del pontifical” a esto le siguen cuatro eclesiásticos y tras ellos el “presbítero asistente y el Canónigo Diácono de Oficio”. Otro grupo de cuatro eclesiásticos de vestimenta sencillas los separa del arzobispo vestido de pontifical, con capa pluvial más rica aun que las anteriores, mostrando su anillo y cruz pectoral acompañado por dos canónigos diáconos, vestidos igual que él pero con dalmáticas. Completan este grupo siete eclesiásticos con roquetes, dos de ellos portan las mitras en las manos una ellas llamada “la presiosa” o rica, y en medio otro lleva la sombrilla o abanico de respeto. Cierran este cortejo seis pajes portadores del sillón arzobispal junto con otra mitra.

Seguidamente viene la importantísima organización del Tribunal de la Inquisición continuando los miembros del Ayuntamiento acompañado con el texto: “el Cabildo secular de la Ciudad”. Esta organización está encabezada por tres negros vestidos con elegantes libreas y con trompetas en sus manos anunciando el gobierno de la ciudad. Le siguen los maceros y a continuación los caballeros “veinticuatro”, o concejales todos vestidos de negro y tocados por pelucas. Todos llevan cirios, menos el Asistente que va en el centro de la última pareja, con bastón de mando y condecorado. Seis soldados precedidos de tres autoridades militares cierran el cortejo.

Con estas tiras de mediados del XVIII se llega a la conclusión que no ha sido demasiado el cambio de las representaciones en lo que concierne al cortejo, sin embargo informa de la desaparición del segundo desfile protagonizado por los autos sacramentales, así como el escaso número de representación de los premios ¹⁷

¹⁷ SANZ, M.J. 165. *Tablas alfonsíes*, pag. 407-407, Maravillas de la España...

El Corpus en nuevas tierras: El comienzo en Canarias

La referencia a Sevilla está presente en las fiestas del Corpus en las Islas Canarias, sobre todo en las Islas Realengas. En La Laguna en 1506 ya se recoge en las actas del Cabildo que “todos los oficiales de cualquier oficio que sean de toda esta dicha isla el día de Corpus Christi salgan yendo procesión en esta villa de San Cristóbal en la procesión que de la dicha hiciere, con sus oficios, según en Sevilla se acostumbran hacer; y que todos los oficios contribuían para la fiesta”.¹⁸ También en Las Palmas de Gran Canaria en 1518 el Cabildo Catedralicio ordenó que “todo se haga según y en los días que en la dicha Iglesia mayor de Sevilla se acostumbra en las fiestas de primera clase... y octava del Corpus”, encargando también para dicho templo catedralicio una custodia de palo dorado, “como la hay en la catedral de aquella ciudad”, haciéndose más tarde, concretamente en 1526, las nuevas andas. La finalidad desde un primer momento era comprometer en ella todo el nuevo tejido social, reproduciendo en ella un símil de la sociedad jerarquizada, así como de intentar atraer al nuevo pueblo conquistado a través de elementos populares. El compromiso de los pequeños débiles gremios canarios que, obligados en un primer momento a colaborar económicamente, era casi imposible la práctica dada su pobreza. Esto determinó en tensiones que se solventaron al sufragar los gastos el Cabildo, aunque esto no fue de una forma uniforme en todas las Islas. En La Laguna si ocurrió como se describió anteriormente, donde el Cabildo sufraga todos los gastos, mientras en Las Palmas se hacía de manera intercalada, un año el Cabildo Civil, y otro el Cabildo Catedralicio. En Santa Cruz de La Palma correspondía a los oficios sufragarla, si bien, si había descubierto, lo abonaba la institución civil. En el resto de las Islas era costeadado por los oficios.

Procesión indiana: El Corpus en las ciudades conquistadas

Esta organización fue la que llevada a los nuevos espacios de América, siendo estas fiestas religiosas instrumentos políticos de occidentalización los primeros años de conquista. Destaca por esto la fiesta del Corpus Christi en los nuevos dominios americanos del reinado del emperador Carlos V, siendo el primer lugar donde se festeja imponiéndose el ritual castellano en la isla de Santo Domingo en la primera mitad del

¹⁸ FONTES RERUM CANARIARUM (F.R.C), IV. La Laguna, 1949, Pag 149. *Una visión general de la fiesta del Corpus lagunera de los siglos XVI y XVII en RODRÍGUEZ LLANES, J.M.*, La Laguna 500 años de historia. La Laguna durante el antiguo régimen: desde su fundación hasta finales del siglo XVII. Tomo 2, 1997 pag. 996-1018.

siglo XVI. Ya en 1526 se representa en la ciudad de México, así como en 1530 diversos autos teatrales. En 1538 se celebra el Corpus en Tlaxcala por medio de un gran espectáculo; altares, engalanamientos, danzas, cuatro montañas efímeras y diez grandes arcos de triunfo de tres vanos cada uno¹⁹. La importancia simbólica así como social de estas fiestas quedan patentes en Nueva España, ya que desde su origen aparecen enfrentamientos entre los eclesiásticos, gremios, miembros de la Audiencia y con el propio virrey por ocupar los lugares más destacados del cortejo procesional.

En palabras de la investigadora Nelly Sigaut, la fiesta del Corpus en la ciudad de México actuó de muralla virtual entre dos poblaciones, indios y españoles, convivían separados, convertida en “parte del aparato visual del poder”.²⁰ La lectura de las actas del cabildo le permite determinar el orden procesional que en esta ciudad se efectuaba poniendo los oficios y artesanos indios en primer término, seguido de los gigantes y los oficios españoles, autoridades del ayuntamiento y de la audiencia, siendo obligatoria la asistencia de los vecinos. El recorrido procesional era la delimitación trazada de la parte española de la ciudad con la ciudad india.²¹ Nelly Sigaut concluye: “la fiesta del Corpus Christi con su procesión puede entenderse como un sistema visual del orden civil y religiosos de la ciudad de México durante los complejos años inmediatos a la conquista. Ese orden en construcción, frágil y cambiante, necesitaba por lo tanto referentes simbólicos que le sirvieran de andamiaje [...]. El recorrido de la procesión del Corpus Christi fijo e inalterable sacralizaba un espacio y levantaba una muralla virtual que debía funcionar en términos simbólicos como la muralla real que nunca se llegó a construir”.²²

En igual caso se constituyó la fiesta del Corpus en la ciudad de Lima. Esta fiesta estudiada por el investigador Rafael Ramos Sosa habla de que en 1549 esta fiesta fue promovida por el ayuntamiento y la catedral y financiada por los gremios y oficios de la ciudad. En ella se dispusieron altares, adornos, se arreglaron calles, contrataron danzas y juegos, se invitó a órdenes religiosas, gremios y oficios a participar de la solemne procesión, teniendo un recorrido por las calles más importantes que, al igual que en la

¹⁹ Describe la fiesta del Corpus Christe en Tlaxcala. BENAVENTE, T., *Historias de los indios de Nueva España*, Madrid, 1988, tratado I, capítulo 16.

²⁰ SIGAUT, N., *Corpus Christi: La construcción simbólica de la ciudad de México*, en Mínguez, U. (ED) *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III simposio Internacional de emblemática hispánica*, Universidad Jaume I, Castellón, 2000, vol. 1, pag. 27-57

²¹ Id, pag 41

²² Id, pag 53

ciudad de México se iba configurando un itinerario urbano, político y simbólico, siendo este recorrido el que realizaban los virreyes en su primera entrada a la ciudad. En lo que concierne a la jerarquía de la procesión en Lima se reproduce desde 1562 según el investigador Ramos Sosa, la misma jerarquización que existía en el cortejo procesional de la ciudad de Sevilla.

Otra ciudad americana que es seña de identidad en lo que concierne a las fiestas del Corpus es la ciudad de Cuzco. Desde sus comienzos, la fiesta del Corpus en dicha ciudad revistió dos caracteres que ha conservado hasta nuestros días, es la apoteosis de este festejo uniendo la parte civil y la parte religiosa, todo para honrar la presencia verdadera de Cristo en la eucaristía y vencedor de los ídolos andinos, así como la unión de todos los pobladores de las comarcas que acuden con sus santos patronos para realzar esta ceremonia litúrgica en la catedral y así poder procesionar por las plazas y calles de esta ciudad. Esto coincide con las ciudades antes nombradas (Sevilla, Ciudad de México, Lima) en la que por una parte se preparaba de tono oficial y coordinada entre los cabildos tanto eclesiástico como civil, así como de forma paralela los gremios y corporaciones de diversa índole como las comunidades religiosas, hermandades y cofradías que aunque no se encargaran de lo económico como la anterior citada si eran los responsables de engalanar y montar los arcos triunfales, altares, carros alegóricos así como acudir con sus patronos a los cultos e incluso costear las actuaciones musicales y de danza. Con esto queda claro que en Cuzco no se trató de una fiesta local, sino de una concentración regional. Las referencias documentales de la procesión del Corpus cuzqueño no son muchas, lo poco que se conserva es algún que otro contrato de obras destinadas a embellecer el marco urbano del cortejo procesional pero, por fortuna se conserva una serie pictórica de este tema y que es a día de hoy la mejor fuente de investigación para dicha festividad en el Cuzco virreinal. En esta serie que se conserva en la Parroquia de Santa Ana, se puede observar los efectos escenográficos, el elegante ritual litúrgico y la participación de todos los estamentos de esta ciudad. Dicha serie hoy se encuentra repartida entre el museo arzobispal de Cuzco y la colección Peña Otaegui de Santiago de Chile. Por ser objeto de varios estudios²³ se delimita que pudo pintarse entre 1680 y 1685 pues en el cortejo procesional figura el obispo Mollinedo presente en esta ciudad desde 1664 así como en dos de los altares en retrato del Rey Carlos II joven

²³ Sobre el particular pueden consultarse los siguientes autores: García, J., *Uriel: la ciudad de los incas*, Cuzco, 1927. Cossío del Pomar, F., *Pintura colonial (escuela cuzqueña)*. Mesa, J.D.- Gisbert, T. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, 1992.

y que estilísticamente, según los historiadores Mesa y Gisbert lo encajan dentro del círculo de los artistas seguidores de Diego Quispe Tito (hacia 1611, hasta después 1681)²⁴.

En esta pintura se ve la falta de perspectiva y manifiesta la carencia de profundidad espacial; abunda el detallismo de trajes y alhajas, realismo en rasgos faciales y expresiones intensas, pero con un marcado gusto arcaizante e incorrecto, casi se puede tachar de primitivos. También en estas escenas se puede percibir los sectores raciales y sociales a los que pertenece ya que los delatan sus ropas y actitudes notándose el aristócrata peninsular, criollo e indio-cacique de trajes principescos hasta el artesano mestizo, pueblo indio con vestidos de fiesta y negros esclavos de casas principales.

Las comunidades de religiosos desfilan bajos sendos arcos de triunfo con decorados eucarísticos así como sendos altares de plata con espejos, tapices y cuadros. La vida laboral está igualmente presente gracias a estos altares, pues se hallaban bajo la tutela de diferentes gremios locales. Esta serie es expresiva en las numerosas piezas de arquitectura efímera como testimonio documental del afán de embellecer la urbe, todos ellos de gusto barroco. En esta fecha la participación activa de los pobladores de la ciudad se unieron los curas párrocos y mayordomos de hermandades, no sólo de la capital, sino también de los vecinos pueblos, tanto mestizos como de indios como ya se ha apuntado. En esas fechas acudían a la catedral los santos patronos de cada una de las parroquias cuzqueñas y los de las localidades de San Sebastián, San Jerónimo, Santiago, Porhoy, Oropesa, Pisac, etc. Que, después de la ceremonia y oficios salían en procesión según su respectiva antigüedad.

Estos cuadros han sido objeto de estudio para su ordenación desde muchos puntos de vista, pero el mejor criterio es el llevado a cabo por los investigadores Uriel García y Mariátegui Oliva bajo una perspectiva de crónica o testimonio de la época barroca. Según este criterio se ordenarían los cuadros como sigue:

1.- Altar de la cena. Puede ser el lienzo que precede a toda la serie donde se representa la institución de la eucaristía

2.- San Juan Bautista y San Pedro. Aparece delante del convento iglesia de la Merced, donde se levanta un altar con frontal de plata y un arco por donde discurre un

²⁴ Mesa, J.D.- Gisbert, T. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, 1992.

cortejo de personajes desconocidos que acompañan a los santos procedentes de la vecina parroquia de San Pedro

3.- Santiago. Carro triunfal del apóstol Santiago, pionero del culto a los santos en Cuzco y según la tradición al que se debía que la ciudad no volviese a la idolatría en 1534. El carro es de los más sencillos y va presidido por un cacique con atributos de la realeza incaica. El apóstol viste de blanco y está de pie sin caballos como fue posteriormente representado en el siglo XVIII. En el frontal del carro, en una especie de proa, está figurado el becerro de oro, en posible alusión a las antiguas idolatrías.

4.- San Sebastián. Es uno de los más suntuosos carros tanto por su forma de proa de galeón como por la complicada peana donde descansa la figura del mártir romano. Preside el carro un cacique que puede ser el de esta localidad. Detrás de este carro aparecen los mayordomos y miembros de la parroquia con manguilla y ciriales. La figura del santo es parecida a la que hicieron el pintor Diego Quispe Tito, pues adopta la misma postura manierista así como el árbol al que está atado. (Lam. 4)

5.- Virgen de Belén. Es uno de los mejores lienzos de la serie. En este carro dorado y decorado con arcaicas composiciones va la Virgen a “mamacha” de Belén, procedente del populoso barrio de ese nombre. La imagen de la virgen está recubierta con vestidos bordados en oro tomando un aire casi refulgente pero vestida como icono bizantino. Este carro también se ha querido identificar como el de la “purificada”. Acompañan a la efigie músicos y niños que cuidan de los incensarios que traen recuerdos a las antiguas “rocas” o plataformas con ruedas de los antiguos cortejos del Corpus. (Lam. 5)

6.- San Cristóbal. Sobre un carro de plata aparece la imagen del santo gigante que lleva una palmera a modo de báculo y al Niño sobre los hombros. Procede de la vieja parroquia dedicada a este santo en la colina del Kolkampata, lugar que desde antaño era la residencia real incaica. Esto se mantuvo hasta los días del inca Sairi Túpac, último de los reyes indígenas, por esto preside el cacique Don Carlos Guaynacápac, alférez de Su Majestad y descendiente directo de Sairi Túpac. Por esto, está coronado con el “ilautu”, que representa a la vieja realeza que representa a la vieja realeza como significativo de este es la borla de color rojo que pende del tocado, así como el gran pectoral en forma de sol que conserva en el pecho. Éste, al igual que los

anteriores aparecen fondos arquitectónicos con ventanas atestadas de gente así como la comitiva parroquial que porta las manguillas. (Lam. 6)

7.- Santa Rosa y “La Linda”. Es probable que estas andas cerrasen el desfile de carros triunfales por el rango y antigüedad de las imágenes. El lienzo representa un altar por el Rey Carlos II y con diferentes historias pintadas en los cuerpos inferiores. Delante de éste desfilan dos andas con las figuras de Santa Rosa – recién canonizada – y “La Linda” que es una talla dedicada a la Virgen de la Asunción. La inclusión de Santa Rosa, como primera santa americana y además peruana, se explica perfectamente en esta zona de rango privilegiado. Preside esta composición el alférez Don Baltasar Tupa Puma con su padre, probablemente donante de la serie acompañado de un séquito indio. (Lam.7)

8.- Comunidad de Bernardos. Inician el desfile de las comunidades religiosas ya que son el grupo menos antiguo llegado a Cuzco, le sigue un grupo de Jesuitas revestido con roquetes y ropones siguiéndoles un caballero de Calatrava con el Gonfalón y detrás, bajo el arco de triunfo, los jóvenes “Bernardos”, alumnos becarios del colegio jesuita de San Bernardo. Pasan debajo de un arco de triunfo decorado con espejos, flores y ángeles y luego delante de un altar con frontales de plata labrada, rematado por el Crucificado.

9.- Comunidad de Jesuitas. Delante del templo de la Compañía se levanta un altar de plata coronado por una imagen de la Virgen que se encuentra bajo dosel. La comunidad de Jesuitas se encuentra a un lado del altar y algunos de ellos parecen auténticos retratos, pero lo que en verdad atrae de este cuadro son las personas del populacho, sobre todo sus expresiones. Los indios soportan el peso de las tallas de San Ignacio y San Francisco de Borja, imágenes de devoción dentro de la compañía de Jesús. Éstos van juntos en unas andas y que no debían de ser de gran devoción entre los estamentos populares.

10.- Comunidad de Agustinos. Representa la comunidad de Agustinos de Cuzco. Los frailes aparecen como en coloquios y por parejas con visibles tonsuras y suaves actitudes itinerantes. Pasan primero por un arco triunfal con columnas salomónicas y decorado como los anteriores. Aparece también un altar de plata y espejos decorados como estas arquitecturas efímeras con candelabros, floreros, incensarios, flores de colores así como con ricas colgaduras. La concurrencia de espectadores es muy numerosa ya que a los lados del altar se encuentra una tribuna alfombrada con asientos

y cojines donde damas y caballeros aparecen representados con ricas vestimentas y dignas actitudes pudiendo ser miembros del cabildo secular, mientras que al lado opuesto aparece un grupo compuesto por músicos y danzarines con vestidos hispánicos que animan el festejo.

11.- Comunidades de Franciscanos. Representa a los hijos de San Francisco que también pasan bajo un arco de salomónicas columnas y emblemas eucarísticos así como de un altar de plata engarrotado de candelabros y arcángeles. Destaca de este lienzo la parte superior que a modo de friso que representan paisajes, arcángeles y santas.

12.- Comunidad de Dominicos. Se representan a los Dominicos de Cuzco con mayor verismo que en los anteriores casos. A diferencia de otros cortejos, los dominicos no van solos, sino mezclados con multitud de hombres. Éstos pasan por delante de los soportales de la plaza del cabildo donde aparecen damas de la nobleza local ricamente vestidas junto con su séquito donde figuran esclavos negros, lo que en Cuzco era representativo del lujo de sus patrones. El arco triunfal que aparece en este cuadro es de los más sencillos decorados como los anteriores con alegorías eucarísticas y arcángeles.

13.- Comunidad Mercedaria. Es de las más antiguas comunidades llegadas a Perú, por eso debería de anteceder al palio bajo el cual está la custodia. Los frailes desfilan tras la cruz de guía y ciriales muy elegantes y solemnes, todos en pareja. Pasan como es usual bajo un arco de triunfo que aunque es de sencillo trazo es de los más interesantes arquitectónicamente. También aparece un altar sencillo que está decorado con la imagen pintada del redentor bajo dosel y acompañado de los cuatro padres de la Iglesia latina. (Lam. 8)

14.- El Palio por plaza. Representa la salida del templo del rojo palio con seis varales de plata sostenidos por caballeros de la nobleza. Abajo se encuentra el Obispo de Cuzco, Don Manuel de Mollinero y Angulo bastante bien retratado. Porta el sol de la custodia anterior al actual que se aprecia era también de oro con incrustaciones de piedras. El cortejo que acompaña es casi todo de peninsulares pero un indio noble vestido a la española sostiene uno de los varales del palio como es de protocolo español, dos ministros portan el báculo y la mitra del Prelado. Valor especial tiene la unción del pueblo que se arrodilla al paso de la Santa Forma. Se le da un valor especial a este

lienzo la vista completa de la fachada de la catedral después del terremoto de 1650, templo reconstruido varios años antes de pintarse esta serie.

15.- La procesión entra en la catedral. Este último lienzo es evidente. El cuadro representa el momento en el que llega el palio casi a la puerta central de la catedral, precedido de las insignias catedralicias, portadas por servidores de ricas dalmáticas, monaguillos cantores, canónigos y luego el palio con el Obispo y sus ministros. También encontramos los carros que han desfilado en primer lugar, con sus respectivas imágenes que esperan en el atrio de la catedral con sus corporaciones y banderas a que pase el palio para rendir homenaje al Santísimo Sacramento. (Lam. 9)

Esta serie nos habla y nos habla la fiesta más importante de la ciudad de Cuzco, describiendo la solemnidad y el ambiente fundamentalmente barroco, pero con unas categorías específicas determinadas por la convivencia de indios y mestizos y bajo el yugo de los parámetros exclusivamente europeos.

La fiesta del Corpus Christi retratada no es probablemente de una fecha concreta ya que es la representación de una celebración religiosa después de los años de apogeo de esta ciudad después del terremoto de 1650 donde se restauró toda la ciudad dándole un aire barroquizante. Esta época es llamada “de Mollinedo” en homenaje al arzobispo.

Ceremonial y liturgia sacramental: La procesión del Corpus

Orfebrería eucarística

Con oro, plata y piedras preciosas ha querido compensar r la Iglesia la gran miseria humana que obligó a entregar Dios mismo a su hijo para la liberación de los pecados del mundo. Desde las más tiernas épocas de la Iglesia, de gran fe, de sentido sobrenatural y del fervor eucarístico que tuvo su punto álgido en la Edad Moderna, los fieles, ricos e indigentes, acumularon en torno a la Sagrada Hostia un tesoro inmenso de riqueza y de arte para en ellos querer plasmar el sentimiento de adoración y gratitud hacia Dios. Esto recae sobre todos los lugares del mundo, no sólo en las grandes catedrales y monasterios sino también en las más humildes parroquiales y ermitas, todo ello para poseer las mejores alhajas destinadas al culto eucarístico.

Este tesoro reservado a lo Divino creó y mantuvo brillantemente estilos y formas que el genio y la audacia del hombre han creado para ostentar el culto eucarístico. Gracias a esta afirmación la orfebrería ha alcanzado cursos esplendorosos resumiendo en cada ejemplo las corrientes artísticas de las diferentes épocas. Ayudada ésta por el Concilio de Trento y su afirmación dogmática sobre la Eucaristía puso al Reino de España en un lugar destacado debido a la gran piedad popular y a la férrea afirmación de la transustanciación eucarística haciendo de los metales preciosos y de las gemas más codiciadas objetos útiles para el servicio litúrgico de Dios.

Como cúspide de la orfebrería divina, así como protagonista por ostentar la Sagrada Forma, son las custodias. Gracias a ellas la orfebrería española adquirió un carácter personal así como lograr proporciones nunca imaginadas ya que fuera del Reino Español es casi imposible encontrar custodias que midan poco más de un metro comparándolas con muchos ejemplos de nuestro país que pueden llegar a los tres metros de altura. Además de esta cualidad es exclusiva la variedad de formas que pueden llegar a tener perfectamente visibles al ojo del espectador. Con la instauración de la festividad del Corpus Christi y su especial empuje con el Concilio de Trento, las procesiones con el Santísimo Sacramento hacen que la adquisición de nuevas custodias tanto por modas como por necesidad se vea potenciada y haga que el orfebre modele infinidad de formas llegando a contarse hasta ocho tipos. Juan de Arfe en su libro *De varia conmesuración*

(libro 4º, 1587) diferencia a “custodia portátil” al recipiente utilizado durante la misa de la “custodia de asiento” que se refiere a la que es llevada en procesión. El origen de esta última es la custodia portátil con pie que, según las modas y el tiempo fue aumentando de tamaño hasta ser casi imposible su uso durante la misa. Una vez que su función es solamente la de ser llevada en procesión y que por lo tanto desaparece la “elevación” en la misa, el pie y su soporte pueden omitirse y en su lugar la parte superior se convierte en una impresionante torre que en su interior es colocada la custodia portátil, más pequeña para ostentar la Sagrada Forma. Pero esta moda no excluyó a pequeñas poblaciones del Reino de España que, al no tener posibilidades económicas de hacerse con una custodia de asiento, las portátiles seguían sirviendo para las procesiones.

Las custodias más siguiente con formas de torre tienen planta octogonal, casi siempre con tres cuerpos con ventanas o nichos en estilo gótico, un ejemplo de este grupo es la conserva la catedral de Ibiza. Entrado ya el siglo XVI un platero llamado Enrique de Arfe recibe el encargo de realizar una importante custodia procesional para la catedral de León. Este platero se considera el más insigne de su época y del que sus encargos sobrepasaron en importancia a los de cualquier otro de Europa. La obra de León fue la primera de una serie de grandes custodias realizadas por Enrique de Arfe. Pero, desgraciadamente, ésta fue fundida durante la Guerra de la Independencia aunque, por suerte, se conservan descripciones que permiten saber cómo fue y comprobarla con otras custodias posteriores del mismo artista.

Otra obra destacada fue la custodia de Toledo, la mayor en proporciones y riquezas que este orfebre ejecutó. Es un grandioso templete gótico que cobija en su cuerpo principal una custodia de mano de obre macizo y esmaltado, primicias del que llegó del nuevo mundo. En el segundo cuerpo aparece la imagen esmaltada de Cristo resucitado, acompañado de profetas y ángeles que portan los instrumentos de la Pasión. El último cuerpo está destinado al Niño Jesús, rematando la paloma del Espíritu Santo entre campanillas. Entre los pilares, arbotantes, contrafuertes y gabletes quedan esparcidas más de 200 estatuillas de diferentes tamaños, así como relieves de la Pasión que decoran la base. Todo esto tiene un peso de 178 kg de plata más los 14 kg de oro de la custodia de mano. Aunque la impresión general de esta obra es gótica, en los detalles se puede observar muchos rasgos renacentistas, por eso de esta forma surgen en España las primeras muestras de un nuevo estilo, el plateresco. (Lam. 10)

Este artista fue la cabeza de una saga de orfebres que ostentaron la maestría en el arte de diseñar custodias. El hijo de Enrique de Arfe, Antonio, siguió las huellas de su padre, en ellas se domina Renacimiento olvidando casi los rasgos góticos de su progenitor. Su vida se encuadra en el siglo XVI, sobre todo en la primera mitad, en la que realiza sus dos custodias más conocidas, que son la de la catedral de Santiago de Compostela de la que tiene influencia aun del arte de su padre: de planta hexagonal y tres cuerpos que van en progresiva disminución recordando efectos de una torre gótica, en cambio, la custodia de Santa María de Medina de Rioseco, fechada en 1554, es de planta cuadrada con marcadas líneas horizontales y verticales además de estar adornadas con columnas clásicas, posiblemente sea la primera en la que se utiliza esta decoración. Pero, en lo que de verdad es novedoso Antonio de Arfe no es en la arquitectura de las custodias sino en la figura que las adornan, ya que éstas tienen volumen, movimiento y expresión de estilo miguelangelesco.

También destacan como buenos orfebres Juan Ruyz, con su custodia de la catedral de Jaén, así como Francisco Becerril realizando la antigua custodia de Cuenca.

Ya se ha mencionado que la custodia más antigua con columnas clásicas es la obra de Antonio de Arfe, pero la siguiente es la de la catedral de Ávila de Juan de Arfe, hijo del anterior, realizada entre 1564 y 1571. Aunque tiene mucha inspiración en la obra de su padre, también conserva aspectos diferentes ya que al ser firme admirador Vitruvio jugó en su obra con las órdenes de las columnas dividiendo el orden jónico para el cuerpo inferior, para el segundo el corintio y para el último cuerpo el compuesto.²⁵

La planta de sus custodias son el vestigio del estilo anterior ya que son hexagonales, lo diferente en ellas es que intercala en los siguientes cuerpos formas redondeadas. Su obra cumbre es la custodia de Sevilla, la mayor de tamaño conocida, ya que posee 3.25 m.²⁶ El mismo Juan de Arfe la describe en 1587 diciendo que es “la mayor y mejor pieza de plata de este género que se sabe”. Tanto la escultura de esta obra como de las otras de este orfebre tienen un buen modelado y expresividad aunque distan mucho de la expresión de las de su padre. (Lam. 11)

²⁵ DE ARFE, J., *De Varia Conmesuración*, tomo IV, 1556, 97, pag. 56

²⁶ De hecho, la custodia de Cádiz mide 3.50 m y la de Morón de la frontera (destruida) tenía el mismo tamaño, pero en cuanto a majestuosidad arquitectónica y riqueza la otra de Sevilla es infinitamente superior a ésta.

Otro de los orfebres reputados en el siglo XVI fue Francisco Alfaro, que convivió con Juan de Arfe en su estancia en Sevilla. Una de sus obras más notable fue la “custodia chica” de la catedral de Sevilla, realizada en 1593 y donde se observa la influencia de la gran obra de Juan de Arfe, sobre todo en su planta redonda.

Ya a finales del XVI aparece en la corte un estilo reaccionario contra el anterior donde la decoración sobrepasaba. Su máximo exponente fue Juan de Herrera, creador de El Escorial, de él se conoce como estilo “herreriano” o “estilo escorial”. En este estilo la platería se distingue por unos elementos decorativos concretos como son los óvalos esmaltados o cúpulas con nervios tal como se muestran en el palacio nombrado. Este estilo se centró sobre todo en custodias portátiles aunque menos representado entre las custodias de asiento²⁷. Este estilo se introdujo en la platería de la mano de Francisco Merino, aunque en las últimas obras de Juan de Arfe ya se ve alguna que otra representación. Uno de los caracteres que tiene este estilo son los grupos de tres columnas en cada una de las cuatro esquinas. Estos grupos de columnas está unidos por arcos calados que sobrepasan el arco inferior, uno de estos ejemplos es la custodia de la catedral de Lugo.

Ya durante el siglo XVII Andalucía ocupó un lugar preponderante en el arte de las custodias, especialmente en Sevilla y Córdoba. Esto se arraiga llegada la segunda mitad de este siglo, aunque ya la primera ofrece varios ejemplos del estilo herrera aunque con un toque de ornamentación típica de Andalucía como es la custodia de Cabra, realizada en 1626 por Pedro Sánchez de Luque de Córdoba. Pero ya pasado el 1650 la mayor parte de las custodias y los sucesivos en las manifestaciones artísticas se adentra ya el estilo barroco, donde la rica decoración ocultando casi la estructura arquitectónica, el tamaño de la custodia y el desenfreno del uso de columnas en espiral llamadas salomónicas se convierte en rasgos comunes para este estilo siendo las sevillanas y cordobesas los ejemplos más importantes.

Entre las custodias generalmente típicas de este estilo, se puede nombrar la de la iglesia de la Magdalena en Sevilla, comenzada por Cristóbal Sánchez de la Rosa en 1678 y finalizada en 1692 por Juan Laureano de Pina, siendo este último platero de la

²⁷ CRUZ VALDOVINO, J.M. *De las platerías castellanas a la platería cortesana*. Boletín del museo, inst. Camón Aznar. XI XII, 1983, pag. 5-20

catedral. En ella se encierran todas las características más notables de este estilo (columnas en espiral, tres cuerpos y todas las superficies cubiertas de decoración).

Otro tipo de custodias que se generalizó en los tiempos modernos es la llamada custodia de sol, reservada casi en exclusividad para las bendiciones o procesiones donde ésta la portaba el sacerdote. Consiste simplemente en un viril sostenido sobre un astil aunque muchos de éstos son sostenidos por una figura angelical de santos o de la Fe. Los orfebres se ingeniaron de una manera portentosa para dar solemnidad y valor artístico a esta fórmula tan sencilla de ostensorio, prueba de ello son las custodias conservadas en el archipiélago canario como es la custodia de Santo Tomás de Ildfonso de Sosa realizada en 1734 que se conserva en la iglesia de Santo Domingo en La Laguna o la custodia de Damián de Castro de 1768 conservada en la matriz de la Concepción de la Villa de La Orotava. (Lam. 12 y 13)

Ornamentos sagrados: tejidos suntuarios

Para una mejor ceremonia litúrgica así como solemnizarla, los ornamentos sagrados son el culmen para que estas celebraciones obtengan la pompa que el rito divino merece. La calidad artística de dichos ornamentos es el vivo ejemplo del nivel artístico que las artes decorativas llegaron en cada época a ciudades y pueblos del Reino. Son muestras de extraordinario desarrollo e importancia que las vestiduras sagradas adquirirían al mismo ritmo que los estilos artísticos se sucedían en las mal llamadas “artes mayores”.

En el siglo XVI se produce la adición de nuevos ornamentos litúrgicos entre otros, la manga de cruz o el paño de difuntos así mismo, las piezas heredadas sufren modificaciones como por ejemplo la casulla abandona la forma de campana haciéndose rectangular en la parte posterior y entallándose en los pectorales, todas ellas aplicándoseles una cenefa central bordadas con ribetes de raso o por galones lisos. En lo que concierne a la capa pluvial, es ahora una gran pieza semicircular en la que se despliega la ornamentación en cenefas colocadas perpendicularmente a su diámetro decorando también el capillo, éste ahora tiene una función puramente decorativa. (Lam. 14) En este siglo, se dan tres etapas muy diferenciadas, la primera es en la que se emplea constantemente la iconografía religiosa, cenefas donde se representan a santos, atributos de Cristo o la Virgen y El Niño. El segundo estilo es la decoración plateresca o “candelieri” con grutescos y roleos. Y por último el tercero de estos estilos decorativos

es el del bordado de escudos heráldicos. Los tejidos de esta época más utilizados en los ornamentos sagrados son el terciopelo, damascos, el tafetán y raso así como el brocado, entre otros. Los centros más destacados en la producción de estos tejidos son las ciudades de Toledo, Sevilla, Granada, Murcia y Valencia.

En lo que concierne al siguiente siglo, el aspecto de los ornamentos sagrados apenas cambia con respecto al siglo XVI así como tampoco el repertorio iconográfico de las ricas cenefas tanto de imaginería como de la decoración “al romano”²⁸ con roleos. Pero ya en la segunda mitad del siglo XVII la decoración con imaginería religiosa se aparta dejando paso a la ornamentación a base de formas vegetales con temas de jarrones y flores extendiéndose más allá de los límites de las guarniciones. El triunfo de esta decoración fomenta la tendencia de enriquecer tales telas bordadas con gemas y perlas. La variedad de tejidos en el siglo XVII aumenta, comprendiendo diversos tipos de terciopelos, damascos, rasos, gorgoranes, chamelotes, tafetanes, telas de oro, lamas, etc. Los principales centros productores de los tejidos artísticos son Sevilla, Toledo, Valencia y Granada, aunque Salamanca también se puede encasillar en este grupo.

Pero es en el siglo XVIII cuando los ornamentos sagrados llegan a lo más alto en lo que refiere a decoración. Las piezas litúrgicas, con el cambio de estilo, tienen ligeras variaciones de forma y estilo, como por ejemplo las casullas, influenciadas por las líneas curvas del estilo barroco se estrechan en los pectorales y adquieren, en muchas ocasiones, la conocida forma de guitarra. En lo que concierne al repertorio decorativo consiste en las composiciones vegetales que se extienden por todo el campo de la pieza. El estilo se basa en el juego de contrastes de dos motivos distintos, uno claro y otro oscuro, uno mate y otro brillante o poniendo las cualidades de unos y otros²⁹. Con este triunfo ornamental se desarrollan dos tipos de bordados, uno que combina oro y sedas y otro que se sirve exclusivamente de sedas policromadas. También este siglo es donde la decoración de lentejuelas alcanza su máximo desarrollo. Los tejidos ricos se convierten en la fuente principal para la ornamentación, tejidos ricos compuestos, brochados y espolinados en seda, oro y plata se convierten en los más codiciados para la elaboración de las vestiduras sagradas. Famoso es para estos nuevos diseños del XVIII el espolinado, técnica que consiste en tejer dibujos situados a determinada distancia uno de otros con apariencia de bordados.

²⁸ Se refiere al estilo candelieri o plateresco.

²⁹ FLEMMING, E., *Historia del tejido*, Barcelona, 1985, pag. 24

Para la festividad del Corpus Christi muchos de los ornamentos sagrados que se adquirirían son los ternos en color blanco propio del día, pudiendo estar decorada de formas vegetales así como la adquisición de palios necesarios para los traslados de las custodias así como de las cuelgas para las andas que transportan las custodias de asiento. Estos dos ornamentos también tienen las mismas tipologías desgranado anteriormente aunque las decoraciones siempre son con una iconografía y tema propio de la eucaristía, así como la gran cantidad de decoración de pasamanerías y galones metálicos, bien sea de oro o plata.

Teatro divino: El auto sacramental

El auto sacramental aparece como un teatro vinculado no a los ciclos habituales (Navidad, pasión, resurrección), sino las fiestas del Corpus Christi. Está claro que al amparo de estas fiestas, instauradas en España prácticamente como una fiesta nacional, surgieron las representaciones sacramentales. Los autos, pues, son específicos del Corpus Christi y así, se constituyeron como una fiesta específicamente española. La definición del auto sacramental tiene que darse bajo la consideración de estas premisas y observarse desde la perspectiva de las fiestas eucarísticas. Este hecho ha supuesto que su esencia literaria quede bajo el yugo de una cuestión litúrgica y doctrinal llegando hasta el punto de que algunos autores nieguen su carácter verdaderamente dramático. Aparentemente es verdad que para la exaltación eucarística no parecía dejar cabida a una trama o fabulación compleja, pero la imaginación de los autores, ideando sobre la estructura encorsetada del acto sacramental así como de su simbología y alegorías intrínsecas, determinó la creación de una gran variedad de argumentos cuya materia procede prácticamente de todos los ámbitos tanto de la Biblia y las historias mitológicas griego-latinas hasta la narrativa caballeresca y folclóricas, incluyendo también las obras literarias del momento e incluso la vida cortesana, política y hasta cotidiana, así el elemento alegórico fue poco a poco la sustancia del auto sacramental llegando a ser el elemento primordial para su composición.

Con el nacimiento del Acto Sacramental en las fiestas del Corpus es natural que poco a poco se fueran introduciendo elementos que tendían a ser del espectáculo profesional un conjunto de elementos dramáticos. Como ha señalado Wardropper, conviene tener en cuenta dos regiones importantes para este desarrollo: la de habla

catalana y la de habla castellana³⁰. La región valenciana comenzó por sacar en procesión hacia 1355 una serie de estatuas que representaban vidas de santos o escenas de la biblia a partir de 1400 estas estatuas eran acompañadas de un coro y unos elementos decorativos que más tarde se empezarían a modificar. Los componentes del coro se vestían de ángeles, profetas y santos y el elemento humano comenzó a sustituir a las imágenes. A partir del comienzo del siglo XVI las estatuas habían dejado paso a los misterios dramáticos. Este tipo de drama sacro se llamaba en valenciano *misteris o entrames de peu*. En Barcelona se desarrollaron igualmente unos entremeses o representaciones pero con mucho más fasto que los valencianos.

Las regiones de habla castellana se desarrollaron una serie de obras litúrgicas que se representaban en el interior de los templos y no fuera de ellos. En el siglo XVI poco a poco la representación salió al exterior, esto ocurre en Sevilla donde primero se pasa al pórtico de la iglesia y luego definitivamente a la plaza pública.

El auto sacramental se integra pues en la institución del día del Corpus en una liturgia sagrada que lo distingue de otras manifestaciones de teatros religiosos, que alcanza de una manera estructural a la esencia de su orden compositiva.

No se crea sin embargo que el auto se divorció radicalmente de la Iglesia en fecha temprana. Estos espectáculos teatrales hasta comienzos del siglo XVII se representaban en las iglesias, pero estos autos fueron independizándose y sometiéndose a la de los ayuntamientos como verdaderos espectáculos que eran. Pronto necesitaron una específica arquitectura y unas compañías profesionales que lo representase. Aunque lo más frecuente eran sus representaciones escenográficas en carretas ambulantes constan que algunas veces compartieron los corrales de comedia aunque de forma ocasional.

Uno de los autores más conocidos de autos sacramentales es Lope de Vega, situándolo en el contexto de la dramaturgia de su época, forjada en parte por él, y en el contexto de la evolución del género en la que la labor de Lope era innovar y adaptar el sistema sacramental a las características de la “comedia nueva”. En Lope, el auto destaca pues por el sentido tierno carácter que aparece en su obra *La adúltera perdonada* y en auto de *Los cantares*. Muchos estudiosos de Lope también dicen que

³⁰ WARDROPPER, O., *Introducción al teatro religioso*, sit, pag 53-sgs

éste pone la teología al servicio de la poesía y no al revés como Calderón, pero si bien esto podría ser cierto, no es un factor importante, pero lo que nadie puede discutir es que las obras de Lope poseen ingredientes poéticos, se diría más bien líricos, que tienen muchas más intensidad y valor en sus autos que los de Calderón. Lo importante en realidad es la estructura dramático-escénica, la tensión de las situaciones y, en el auto concretamente, la sabiduría para crear una fábula alegórica con fuerza a arraigo suficiente en el contexto de la representación final. Una de las obras más conocida de este autor es *El Peregrino en su patria* en 1604 así como *Puentes del mundo*.

En cuanto a Calderón están cifradas las características generales y peculiares del auto sacramental, hasta tal punto que inconscientemente se relaciona el género con este autor que supo darle la forma decididamente acabada. Es evidente que el género en manos de Calderón ya no es lo que fue en sus antecesores. Lo que hace de Calderón la cumbre del género es el aspecto aislado en la composición y factura del auto. Gracias al poder de su mente sintetizadora y de la grandeza imaginativa de su concepción dramática, Calderón ha podido realizar un verdadero universo rico y personal estéticamente que desborda a sus predecesores así como su gran número de obra sacramental. Una de sus obras más conocidas es el auto de *El divino Orfeo*.

Estas representaciones del teatro religioso se vieron sometidas al espíritu de la contrarreforma ya que como había ocurrido con otros ritos litúrgicos las aberraciones no tardaron en aparecer ante la ansiedad de ofrecer nuevas invenciones cada año. Junto a las correcciones de tipo moral y litúrgico aparecerá una preocupación de índole dogmática. Aunque los autos del Corpus eran siempre de materia sagrada, había en ellos o expresiones poco edificantes por lo que era necesario que los viera antes una persona del cabildo para corregir con tiempo cualquier notable defecto que hubiera. Esta censura previa que había de superar el auto sacramental, aunque principalmente el texto, en ocasiones específicas también era la puesta en escena, se acentúa en las constituciones sinodales posteriores al Concilio de Trento, marcará pues, un hito en el control de las representaciones de manera especial las preparadas para ser representadas en la procesión del Corpus, aunque también se ampliará esta censura a otras representaciones destinadas a amenizar la liturgia de otra fecha de este calendario.

En conclusión, los especialistas en temas teatrales consideran que los autos fueron obras alegóricas nacidas en la segunda mitad del siglo XVI para ser interpretadas

en el transcurso de la procesión o ya en el interior de la iglesia en la festividad del Corpus su contenido se relaciona con el dogma eucarístico aunque hay temas referidos a asuntos profanos. Finalizando este siglo el aspecto temático se amplía con vida de santos ya que con las nuevas canonizaciones se desea festejar a estos santos canonizados o beatificados. Con la renovación del fervor eucarístico promovido por Trento se siguieron representando los temas anteriores, aunque con un mayor protagonismo los elogios al plan eucarístico así como del combate de los vicios y las virtudes. Con esto, se mostraba el esplendor, la riqueza y grandeza del cabildo catedralicio ya que la transmisión de la fe era un importante caudal a conservar así como la celebración festiva de los divertimentos de este día en la festividad.

La cifra de personajes que participan en cada representación es variable, en uno supera la docena y en otro son la mitad. Con el devenir de los años descendió el número de autos contratados hasta el punto de quedarse en menos de la mitad. Estas farsas que acompañan a la procesión están complementadas por sonidos estridentes sobrecogiendo al público cuyas resonancias proceden de grandes mazazos sobre los panderos y tambores.

Elementos formales del arte efímero sacramental

Figuras profanas

Como ya se ha visto, las procesiones de la festividad del Corpus comenzaban con personajes grotescos como la figura de la Tarasca que se transforma, en sus comienzos en una serpiente, a un monstruo de siete cabezas, a imagen de la Hidra clásica. En el siglo XVIII ésta aparece sobre un paso en forma de risco. Estos adornos suelen pertenecer al barroco. El cuerpo de esta bicha se conforma de escamas decoradas de verde y plata. Sobre su lomo suele aparecer una persona femenina llamada “tarasquillo”, una especie de juglar o bufón con traje pintado de muchos colores aunque éste también puede aparecer sobre un castillete o torre que le servía de alojamiento. El “número fuerte” de la Tarasca consistía en arrebatar los sombreros de los espectadores desprevenidos ya que sus cabezas eran articuladas (Lam. 15). A esta se le sumaban los gigantes y cabezudos así como las mojarrillas que contribuían al aspecto carnavalesco de la procesión.

El engalanamiento festivo: los tapices de Rubens

A esto se le suma el engalanamiento festivo de los espacios públicos ejemplificado en los tapices que se colgaban desde las paredes de los edificios. Uno de los ejemplos más conocidos son los tapices que diseñara el pintor Rubens para las descalzas reales de Madrid.

Rubens es sin duda el artista por excelencia de la contrarreforma, una de sus obras más significativas es su serie eucarística que fue encargada para el monasterio madrileño donde hoy se encuentra, convento que fue fundado por Juana de Arco, la hija menor del emperador Carlos V, entre otros y en el que vivieron personalidades de la familia real. Entre los obsequios regios que recibió este convento fue la serie de tapices dedicados a exaltar la eucaristía, tema predilecto de la iconografía católica de la contrarreforma por ser uno de sus puntos dogmáticos más defendidos. El regalo lo hizo la gobernadora de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia. Estos tapices están datados entre 1625 y 1628, los cuales fueron tejidos en bajo lino con cera y lana en el taller bruselés de Jan Raes, ayudado de Jaques Fobert, Jan Verwoert y Jaques Geubels. Los modelos primero fueron realizados en tablas para luego proceder a copiarlos en los tapices. Estos dibujos se difundieron en grabados por ser una serie especialmente lograda. Está compuesta por cuatro tapices:

Prefiguraciones eucarísticas. Figurarán entre ellas el encuentro de *Abraham y Melquisedec*, en el que muestra a Abraham ofreciendo al rey sacerdote de Salem parte del botín de su victoria, mientras recibe de éste la ofrenda de pan y vino. El tapiz de *los sacrificios de la ley mosaica* nos presenta el sumo sacerdote sacrificando un cordero sobre el ara, junto a la mesa de los doce panes de la proposición al fondo se ve el arca de la alianza, todo esto, en un amplio y fastuoso escenario lleno de personajes, angelotes y guirnaldas. En el tapiz del *maná en el desierto* vemos a Moisés con la vara en su mano derecha mientras contempla la caída del cielo del precioso alimento. Y por último el profeta *Elías confortado con pan y vino por un ángel*, que nos presenta a este profeta en desierto de Horeb.

Carros triunfales. En el *triunfo del amor divino* desfila la Caridad figurada como matrona con niños en los brazos, sobre un carro tirado por una pareja de leones y conducido por un ángel. El *triunfo de la fe* presenta un carro arrastrado por dos ángeles que lleva la alegoría de la empresa portando el cáliz del sacramento. Atraídos por el

fulgor de la hostia siguen tras el carro la astronomía, la filosofía, la naturaleza, la ciencia y las razas exóticas. Uno de los tapices más conocido de esta serie es el *Triunfo de la eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera*, que nos muestra a la Iglesia portando un ostensorio sobre un carro tirado por caballos mientras que un ángel la corona con una tiara papal, a su paso el carro arrolla al Odio, la Furia y la Discordia mientras quedan en pie la ceguera y la ignorancia (Lam. 16). Completan esta serie el *triunfo de la eucaristía sobre la idolatría* (ángel ahuyentando a los que van a sacrificar un toro) (Lam. 17), así como el *triunfo de la eucaristía sobre la herejía*.

La eucaristía instituida. Se expresa por medio de los tapices *los cuatro evangelistas y los defensores de la eucaristía* donde se representan a estos santos con sus respectivos atributos, el primero aparece Cristo junto a los cuatro evangelistas y el segundo aparecen los defensores con sus respectivos atributos así como el retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia. (Lam. 18)

Adoración de la Eucaristía. Este grupo lo forman seis tapices de los que tres no presentan más que ángeles músicos. Otro tapiz presenta a David en los cielos tañendo el arpa. Otro, de contenido histórico, nos muestra al emperador Fernando II arrodillado, y tras de él a Felipe IV, Isabel de Borbón y la infanta Isabel Clara Eugenia. Tapiz de escenario similar es el de las *jerarquías de la iglesia en adoración eucarística* donde aparecen los cuatro doctores y otros personajes, uno de los cuales es el Papa Urbano VIII.

La influencia de Rubens fue decisiva en el arte barroco hispano por su contrarreformismo así como la difusión de su obra por medio de grabados que llegó hasta las nuevas ciudades americanas, como lo es Nueva España donde se encuentra una copia.

Las luminarias: Fuegos de artificio

Otro ejemplo del arte efímero en las fiestas del Corpus son los fuegos artificiales y las luminarias que se encuentran ejemplos notables en las Islas Canarias. Para estos, eran gastos obligados así como sus presupuestos eran considerables pero con la llegada de la ilustración se quiso restringir. En 1777 una cédula prohibió los fuegos artificiales así como el disparo de fusiles. Terminando este siglo con la restricción de velas en el altar mayor, altares y arañas, todo esto por orden del obispo Tavira. Esto nos habla del

poco escatimo que en la Edad Moderna tuvieron estos objetos a la par de las fiestas reales así como de nacimientos y bodas de monarcas donde los desembolsos eran de una cuantiosas cantidad.

Conclusión

Con la fiesta del Corpus Christi debemos ver el entusiasmo, devoción, piedad popular así como el divertimento de todo un pueblo. Se resumía en el compendio de lo profano y lo sacro dentro de un mismo recinto o lugar. Para una sociedad así quedaba resumido en un cortejo procesional donde las figuras monstruosas, bailarines, santos y representaciones de la religión y del Estado acompañaban a la presencia de Cristo en la Sagrada Hostia. Tras el Concilio de Trento esta fiesta sería en términos generales depurada de sus elementos más extraños como medio de elevar la religiosidad en un pueblo analfabeto. Con esto las representaciones dramáticas que en un principio no guardaban relación con el misterio celebrado, cedieron el paso a los autos sacramentales ya con un sentido claramente eucarístico. Todo este público que asistía encontraba ciudades totalmente transformadas, como si de una Nueva Jerusalén se tratara. Ciudades metamorfoseadas por tramoyas, artilugios efímeros y decoraciones inventivas que hermozeaban por un día la ciudad que iba a recibir, al igual que la visita de un rey, sería la visita del mismo Cristo en la Tierra ya que con la transustanciación eucarística el dogma de la presencia real de Cristo en la eucaristía era ya un dogma real.

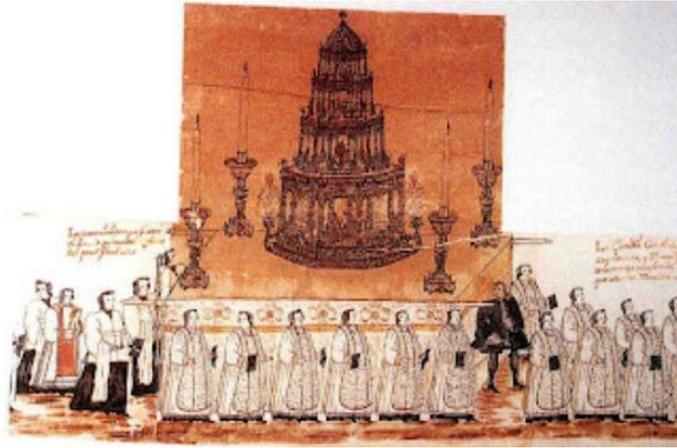
Anexo I



Lam 1 - Representación del Concilio de Trento



Lam 2- Fiesta del Corpus en Sevilla, 1747



Lam 3- Fiesta del Corpus en Sevilla, 1747



Lam 4- Procesión del Corpus de Cuzco, San Sebastián, XVII



Lam 5- Procesión del Corpus en Cuzco, Virgen de Belén XVII



Lam 6- Procesión del Corpus en Cuzco, San Cristóbal XVII



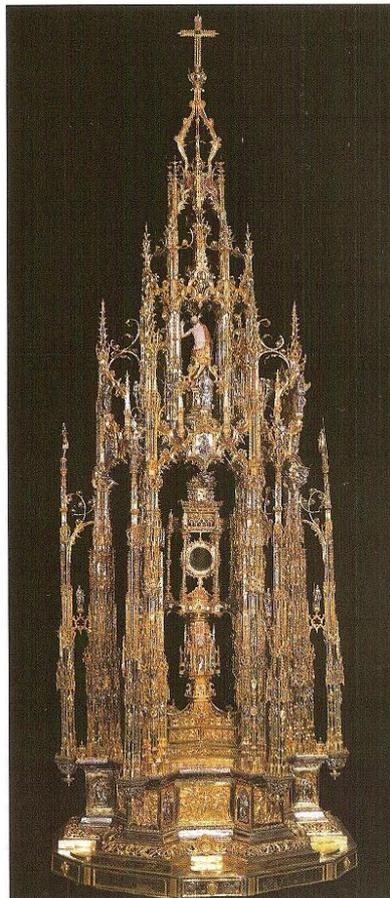
Lam 7- Procesión del Corpus en Cuzco, Santa Rosa y "La Linda", XVII



Lam 8- Procesión del Corpus, Comunidad de Mercedarios XVII



Lam 9- Procesión del Corpus en Cuzco, La procesión entra en la Catedral XVII



Lam 10- Enrique de Arfe, Custodia de la Catedral de Toledo, 1515-1523



Lam 11- Juan de Arfe, Custodia de la Catedral de Sevilla, 1580-1587



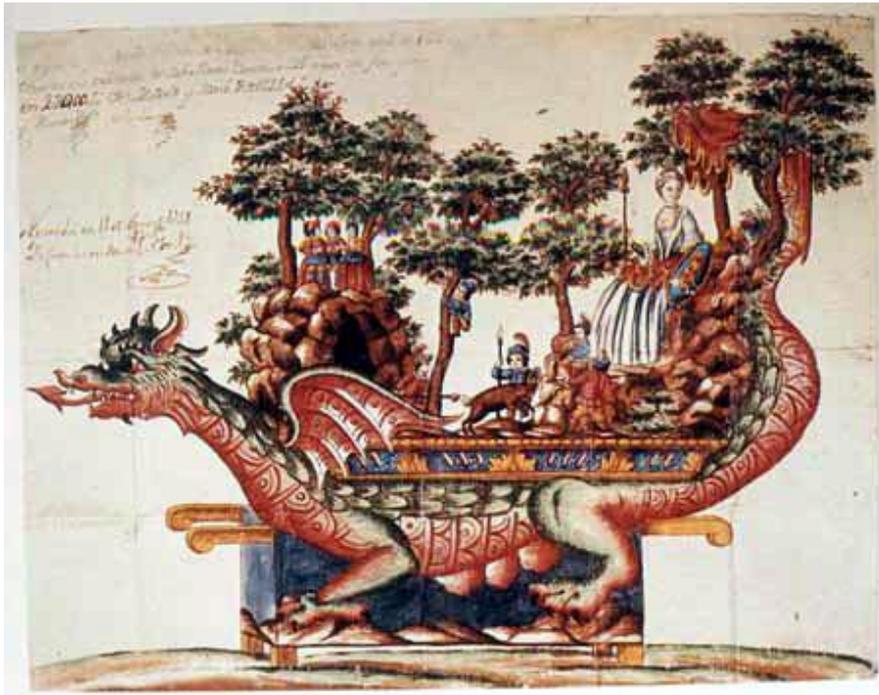
Lam 12- Ildefonso de Sosa, Custodia de Santo Tomás, 1734. La Laguna



Lam 13- Damián de Castro, Custodia, 1768. La Orotava



Lam 14- Capa pluvial de los Apóstoles, s. XVI, Madrid



Lam 15- Diseño de Trasca, 1744. Madrid



Lam 16- Rubens, Tapiz "El Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera". 1625-1628



Lam 17- Rubens, Tapiz "Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría", 1625-1628



Lam 18- Rubens, Tapiz Los defensores de la Eucaristía, 1625-1628

Bibliografía

- LLEO CAÑAL, V., *Fiesta grande el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, 1980
- CANTALAMESA, R., *La Eucaristía nuestra santificación*, Valencia, 2001
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Raíces Cristianas de Europa*, Madrid, 1986
- LLORCA, B., *Participación de España en el Concilio de Trento*, en García Villoslada, R. (dir), "Historia de la Iglesia en España, vol. 3-1. °, *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, BAC, Madrid, 1980
- BONET CORREA, A., *La fiesta barroca como práctica del poder*. Diwan 5-6, 1979
- GARCÍA GARCÍA, A., *Religiosidad popular y derecho canónico*, Barcelona, 1989,
- AAVV, *Fiesta y simulacro*, Andalucía Barroca, 2007
- GESTOSO, J., *Curiosidades antiguas sevillanas*, (Serie 2ª), Sevilla, 1910, reedic. Sevilla, 1993
- ABLANCO WHITE, J., *Corpus Christi, 1822, y leyendas de las tiras, en ocho tiras dibujadas de Corpus en Sevilla, 1747*, Sevilla, 1992.
- SANZ, M.J. *La procesión del Corpus de Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo*. Universidad de Sevilla, Ars Longa (revista) nº 16, 2007
- FONTES RERUM CANARIARUM (F.R.C), IV. La Laguna, 1949. *Una visión general de la fiesta del Corpus lagunera de los siglos XVI y XVII en RODRÍGUEZ LLANES, J.M.*, La Laguna 500 años de historia. La Laguna durante el antiguo régimen: desde su fundación hasta finales del siglo XVII. Tomo 2, 1997
- Tlaxcala. BENAVENTE, T., *Historias de los indios de Nueva España*, Madrid, 1988, tratado I, capítulo 16.
- SIGAUT, N., *Corpus Christi: La construcción simbólica de la ciudad de México*, en Mínguez, U. (ED) *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III simposio Internacional de emblemática hispánica*, Universidad Jaume I, Castellón, 2000, vol. 1,
- García, J., *Uriel: la ciudad de los incas*, Cuzco, 1927.
- Cossió del Pomar, F., *Pintura colonial (escuela cuzqueña)*.
- Mesa, J.D.- Gisbert, T. *Historia de la pintura cuzqueña. Buenos Aires, 1992.*
- DE ARFE, J., *De Varia Conmesuración*, tomo IV, 1556
- CRUZ VALDOVINO, J.M. *De las platerías castellanas a la platería cortesana*. Boletín del museo, inst. Camón Aznar. XI XII, 1983

- FLEMMING, E., *Historia del tejido.*, Barcelona, 1985
- TRENS, M. *La Eucaristía en el arte español.* AYMÁ Editores, Barcelona, 1952
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. *El Corpus Christi en Canarias.* BienMeSabe.org, 2013, (en línea)
- SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco.* Alianza Editorial, Madrid, reed. 1985.
- HERNMARCK, C. *Custodias procesionales en España.* Ministerio de Cultura, 1987.
- BONET CORREA, A. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español.* Ediciones Akal, Madrid, 1990
- VICO, A. *El Santísimo Sacramento como centro de la piedad.* Universidad de Jaén, 2005
- AAVV, *Catálogo de la exposición “La fiesta en la Europa de Carlos V”*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000
- HERNÁNDEZ PERERA, J. *Orfebrería en Canarias.* Madrid, 1955
- AAVV, *Catálogo de la exposición “La procesión del Corpus en Cuzco”*. Unión Latina, Fundación El Monte y Universidad de La Rábida, 1996.
- RULL FERNÁNDEZ, E. *Autos Sacramentales del Siglo de oro.* Clásicos Literarios, Madrid, 2003
- LAGUARDIA ÁLVAREZ, M.M. *Los ornamentos sagrados en la Universidad, las catedrales y el Convento de san Esteban de Salamanca.* Centro de estudios Salmantinos, Salamanca, 1996
- VILLANUEVA, A. *Los ornamentos sagrados en España.* Biblioteca de iniciación cultural, Editorial Labor, Barcelona, 1935.
- ARELLANO, I. *Calderón y su escuela dramática.* Editorial Laberinto, Madrid, 2001.