

## SOBRE EL COLOR EN LOS SAGRARIOS HASTA LOS INICIOS DE LA CONTRARREFORMA\*

About the colour of tabernacles until the beginning  
of the counter-reformation

AINTZANE ERKIZIA MARTIKORENA  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
aintzane.erkizia@ehu.eus  
ORCID: 0000-0002-4661-7079  
Recibido: 30/05/2025  
Aceptado: 08/08/2025  
DOI: 10.51743/cai.616

### RESUMEN

Este artículo propone unas reflexiones en torno a las aportaciones que hace el color en la forma y el contenido de los sagrarios, esos muebles de alta carga simbólica consagrados a custodiar la eucaristía. A través de testimonios documentales y unos casos salpicados por la geografía hispana y europea y de cronologías que rondan los siglos XIV, XV y XVI, se expresan unas interpretaciones de los

### ABSTRACT

This article offers some reflections on the role of colour in the design and meaning of tabernacles or Sacrament houses, being highly symbolic church furnishings that served to store the Eucharist. The observations are partly based on written records and partly on selected examples from the fourteenth to the sixteenth century found in Spain and other parts of Western Europe. The first section

---

\* Este artículo ha sido realizado en el marco del Grupo de investigación del sistema universitario vasco IT1465-22 (2022-2026) *Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII)* de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, del Proyecto PID2020-114496RB-I00 *Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia, Arte, Literatura)*, de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, y del Proyecto 2023/00423/010 *Thesauri Rituum. Los artefactos de la liturgia medieval y su presencia en la cultura visual: objetos, vestiduras y libros (ss. VI-XVI)* de la Universidad Rey Juan Carlos.

colores en el diseño y ejecución de los tabernáculos. Comenzando por el dorado —imprescindible y prescriptivo— y con las labores polícromas de pincel en los sagrarios de madera, en un segundo apartado se atiende la omnipresencia del color blanco en los sagrarios de piedra, mostrando sus características, origen y significados. Una tercera parte se dedica a los interiores de los sagrarios, lugares inaccesibles en los que se desarrollan sugerentes propuestas artísticas, ya que se diseñan hacia el interior y no hacia el espectador, siendo un campo para la reflexión desde la Historia del Arte.

**PALABRAS CLAVE:** sagrario, policromía, color, siglo XV, siglo XVI.

considers gilding —an essential and prescribed procedure— and polychrome brushwork found in wooden tabernacles; the second part looks at the omnipresence of the white colour in tabernacles of stone, focusing on its characteristics, backgrounds and meanings; and the third part is devoted to the interiors of the tabernacles, largely inaccessible spaces where suggestive artistic programmes were developed, always designed toward the interior and not to any human spectator.

**KEYWORDS:** Tabernacle, polychromy, colour, 15<sup>th</sup> Century, 16<sup>th</sup> Century.

El color es un componente intrínseco en la materialidad del arte y es un ingrediente esencial dotado de una importante fuerza expresiva que, a pesar de que no siempre se sabe valorar, determina el contenido de una obra. En el caso de los sagrarios, su función de guardar el sacramento de la eucaristía los convierte en unas estructuras altamente simbólicas y, con ello, especialmente cuidadas, y esto ha generado unas condiciones y demandas cromáticas específicas que han convertido estos muebles en interesantes dispositivos artísticos. Todos los componentes que configuran y definen el sagrario están destinados a revelar que en ese lugar se encuentra Cristo Sacramentado: la forma de edificio de planta central y de torre evoca el Santo Sepulcro de Jerusalén, la tipología de arqueta rememora el Arca de la Alianza, los conopeos sobre el sagrario traen el recuerdo del tabernáculo bíblico, la ubicación del sagrario en el muro norte del presbiterio hace alusión al nicho del Santo Sepulcro, mientras que si se encuentra sobre el altar indica que la eucaristía es la víctima del sacrificio expiatorio, y los programas iconográficos desarrollan discursos de exaltación eucarística. De entre todos esos componentes indispensables del sagrario, el color que ostentan es uno más.

Este artículo propone unas reflexiones en torno a un fenómeno artístico, que es la aportación del color en la forma y el contenido de los sagrarios, y para ello repara en unos casos salpicados por la geografía hispana y europea realizados en torno a los siglos XIV, XV y XVI. El marco cronológico no obedece a la intención de clasificar las narrativas del color desarrolladas en un estilo artístico u otro, sino más bien se pretende navegar con fluidez a través de dos territorios historiográficos —la Baja Edad Media y la temprana Edad Moderna— que, al menos en la historia del sagrario, no parece que fueran mundos tan separados. En realidad, uno de los hitos más importantes en la historia material del

sagrario es la Contrarreforma, porque en esta época el mueble se reformula como tipología artística<sup>1</sup>, y el arte barroco, que cuenta con una gran cantidad de especialistas que lo trabajan, supo responder a ese encargo y creó nuevas tipologías y nuevos lenguajes formales, estructurales, iconográficos y cromáticos<sup>2</sup>. Por esta razón en este trabajo de investigación se abordan los sagrarios hasta los inicios de la Contrarreforma.

En cuanto al marco geográfico, es importante destacar que los siglos medievales crearon una variedad de tipologías de muebles para guardar la eucaristía que estaban difundidas por igual por todo el continente europeo, hasta que la Reforma —y la Contrarreforma— introdujeron otra manera de tratar la eucaristía y, con ello, también cambiaron los sagrarios que la contenían. Si se quiere comprender el sagrario como un objeto artístico antes de la Contrarreforma, el paisaje es muy amplio, pero si se quiere abordar el estudio de los receptáculos eucarísticos a partir del siglo XVII, es necesario distinguir los escenarios geográficos.

La primera parte está dedicada al color de los sagrarios de madera, consistente en un recubrimiento dorado y la aplicación de finas labores de pincel que caracterizaron el arte de la policromía durante el siglo XVI. En la segunda parte se abordan los sagrarios de piedra parcialmente dorados para atender la omnipresencia del color blanco, color eucarístico por excelencia, mostrando sus características, origen y razones, sobre todo presentes en la segunda mitad del siglo XV. Estas dos partes atienden la parte externa y visible del sagrario, por lo que en tercer lugar se dedican unas líneas a la presencia del color en los interiores de los sagrarios, un terreno casi inaccesible y, en consecuencia, poco estudiado, pero un campo donde se desarrollan sugerentes propuestas artísticas que despiertan ciertas reflexiones sobre el fenómeno del color en estos muebles.

## 1. EL DORADO Y LAS LABORES DE PINCEL EN LOS SAGRARIOS DE MADERA

El dorado es el acabado más constante en la historia del sagrario y un precepto obligatorio a lo largo de los siglos de la historia de este mueble, puesto que el brillo del oro le otorga el carácter simbólico más visible. No aportamos ninguna novedad si afirmamos que el oro ha sido empleado en el arte religioso como material precioso por excelencia porque ha sido un marcador de lo sagrado, gracias a la cualidad que posee de no oxidarse y de reflejar la luz más que ningún otro material. Además, es bien sabido que las *vasa sacra* que tocaban directamente el Santísimo, como los cálices y las patenas, debían tener siempre

<sup>1</sup> Para la definición del tipo de sagrario de los inicios de la Contrarreforma, véase Arias Martínez, 2005.

<sup>2</sup> Una aproximación general en Martín González, 1998.

superficies doradas. Sin embargo, su uso constante en los muebles eucarísticos de todas las tipologías y durante toda su historia tiene una justificación que va más allá de su relación estética con la divinidad. Y esto se debe a que en las instrucciones que Dios dictó a Moisés para construir el Arca de la Alianza, prefiguración del sagrario, se ordena claramente que «la cubrirás de oro puro, por dentro y por fuera» (Ex 35:11). Efectivamente, los pocos testimonios escritos que se conservan sobre el dorado de los sagrarios indican que era preceptivo dorar el mueble por fuera y por dentro para que pudiera consagrarse a custodiar el Santísimo de manera digna, y convertir ese mueble en una brillante fuente de luz física y espiritual.

Lo cierto es que en la normativa eclesiástica y en las constituciones sinodales no se han dado prescripciones estéticas relativas al color y al oro, sino que, preocupados más por la moralidad de las costumbres, la rectificación de los errores y, en el caso de la eucaristía, por la seguridad y por la prevención de las profanaciones, las órdenes se reducen a vagas indicaciones sobre el decoro y la tradición empleando términos como limpio, ordenado, decente, digno, esmerado, con fidelidad y parecidos. Las visitas pastorales, obligatorias a partir del siglo XV e intensas en el XVI, son algo más expresivas en cuanto a recetas cromáticas, puesto que los visitadores debían transmitir las decisiones tomadas en los sínodos y aplicar las normativas diocesanas en todas y cada una de las unidades pastorales de la diócesis, adaptándose a las circunstancias de cada lugar y proponiendo soluciones concretas. Así, el mandato que dejó el visitador en la parroquia de Iturgoyen (Navarra) aún en 1612 ordenando que el sagrario se dorara «para que el Santísimo Sacramento esté con la decencia debida»<sup>3</sup> se repite incansablemente por toda la geografía hispana durante los siglos XVI y XVII. En ocasiones, incluso se ordena dorar el sagrario por razones de conservación de la madera y limpieza, tal y como reporta Pedro Echeverría Goñi en otra localidad navarra, donde se mandó «dorar el sagrario de la parte de dentro por que estuviese más decente y limpio y no se criases telaraynas»<sup>4</sup>.

En los contratos para policromar sagrarios se pueden encontrar algunas indicaciones técnicas y estéticas más, aunque generalmente muy exigüas, como en el contrato para dorar el sagrario de Berdún (Huesca) de 1554, donde se impone la condición de que el dorado interior debe estar grabado o picado, mientras que el exterior debe combinar el dorado con el color<sup>5</sup>. Y es que, además del dorado liso y bruñido —como se suele indicar en los contratos—, lo que caracteriza a los sagrarios de madera policromada realizados a

<sup>3</sup> Archivo Diocesano de Pamplona (ADP). Iturgoyen, parroquia de San Millán, libro de fábrica 1543-1892, caja 990-2, fol. 105v.

<sup>4</sup> Echeverría Goñi, 1990, p. 194.

<sup>5</sup> Gómez de Valenzuela, 1998, p. 69.

lo largo de todo el siglo XVI es la presencia de delicadas labores a punta de pincel, porque el sagrario, en tanto que es el mueble más sagrado, también acoge las labores más finas de las artes de la pintura y los mejores colores. El esmero exigido a los artistas para el sagrario tiene como resultado la ejecución de verdaderas miniaturas pictóricas, versiones diminutas de la pintura desarrollada en grandes formatos, que van en perfecta consonancia con las demás características que son propias de la naturaleza de este mueble. El sagrario es un microedificio con un diseño arquitectónico ideal que no se construye en la arquitectura real<sup>6</sup>, y también las pequeñas esculturas que pueblan sus estructuras son versiones miniaturizadas de las esculturas de gran formato y están ejecutados con más finura, al menos, con más delicadeza, debido a su reducido tamaño y su selecta ubicación. Porque el sagrario es un pequeño templo dentro de otro templo, la pequeña casa donde Dios está presente; es el espacio sagrado condensado, una versión miniaturizada de la Jerusalén Celeste, esa resplandeciente y dorada ciudad del cielo que descenderá sobre la tierra.

Si ya la policromía de la escultura se puede considerar un género artístico de por sí dentro del arte de la pintura, las policromías de los sagrarios constituyen un buen ejercicio revelador de la habilidad de los artistas que las ejecutaban. En algunos contratos de policromía de grandes retablos se estipula la necesidad de cuidar especialmente las labores ejecutadas en el banco, donde se encuentra el sagrario, por ser la parte más vista y apreciada, en la que se deben realizar las pinturas con «toda diligencia y curiosidad» por ser esta parte «a donde la vista la espera ber», citando las palabras del contrato de la policromía retablo de la catedral de Astorga firmado en 1569 con los pintores Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia<sup>7</sup>.

De hecho, la pieza de la sede astorgana constituye uno de los más bellos ejemplos de la idea que se quiere defender aquí. Las pinturas que se realizaron en el basamento de este tabernáculo (figs. 1-2) representan a los profetas y patriarcas como Isaías, Noé o David, que son los cimientos teológicos de la eucaristía y, por ello, unas prefiguraciones eucarísticas de larga tradición iconográfica. En el cuerpo superior unas originales grisallas de diferentes colores muestran tres virtudes, fundamentos de la vida cristiana, aportando profundidad teológica y carácter dogmático al mueble, como corresponde en los inicios de la Contrarreforma. Estas figuras están ejecutadas con un gran dominio de las luces, las sombras y los colores, a la manera del mejor de los pintores de mediados del siglo XVI, pero en un tamaño asombrosamente reducido. Con estas pinturas, el sagrario de Astorga, verdadero jalón en la historia de este mueble en España gracias al talento artístico de

<sup>6</sup> Sobre el concepto, nacimiento y evolución de la microarquitectura eucarística, véanse Timmermann, 2005 y 2011.

<sup>7</sup> Arias y González, 2001, pp. 127 y 282.

Gaspar Becerra<sup>8</sup>, encarna las virtudes del sagrario como pieza artística del Renacimiento: un organismo arquitectónico de planta central con lenguaje clasicista sumamente moderno, unas poderosas esculturas de bulto redondo combinadas con escenas en medio relieve y finos bajorrelieves decorativos, y una policromía que, a través del brillo y el color, define la estructura, otorga vida a los personajes y completa el programa iconográfico.



Figs. 1-2. Primer cuerpo del sagrario de Astorga (León) y detalle de policromía. Catedral de Santa María. Traza y esculturas de Gaspar Becerra, a partir de 1558. Policromía de Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia a partir de 1569. Fot. de la autora.

Junto a figuras como las que acabamos de nombrar, los sagrarios del siglo XVI también acogen todo tipo de grutescos, cenefas vegetales, pájaros y niños, rameados y guirnaldas, según las diferentes fases de la evolución de este género artístico<sup>9</sup>, ejecutados siempre en otra escala. De la misma manera que las vestiduras de una escultura de un retablo reciben una policromía que imita brocados o damascos, las pequeñas tallas de los sagrarios lucen lo mismo, pero en una escala muy reducida, con lo que eso significa para la pericia de los maestros policromadores. Al final, la reducción de la escala acentúa su

<sup>8</sup> Sobre Gaspar Becerra y su aportación a la historia del arte, véase Arias Martínez, 2020.

<sup>9</sup> La principal referencia del estudio de la policromía del siglo XVI es Echeverría Goñi, 1990 con su trabajo fundacional sobre la policromía del Renacimiento en Navarra.

preciosismo, como ocurre con las custodias, los relicarios y otras piezas de platería con los que el sagrario está tan estrechamente emparentado. De hecho, en la policromía de los sagrarios se pueden encontrar numerosos personajes con ricas cenefas con pedreados, y no pocas veces la propia estructura tectónica del sagrario acoge pinturas de piedras preciosas y perlas incrustadas (fig. 3), algo que no ocurre en la estructura de un retablo. Con esta simulación de reflejos lumínicos coloreados, brillos perlados y destellos de luz, el sagrario adquiere más riqueza, magnificencia y preciosismo y se asemeja a un relicario<sup>10</sup>, pero también exhibe una narrativa de más calado, puesto que participa de toda la retórica teológica que emplea las piedras preciosas como metáforas de la gracia divina, la Verdad o la Salvación. Además, se manifiesta, una vez más, como la Jerusalén Celeste, el tabernáculo de Dios, la ciudad de oro con hiladas de piedras preciosas descrita en el Apocalipsis (Ap 21:18-20).



Fig. 3. Detalle de pedreados del fragmento del sagrario de Etxabarri Urtupiña (Álava), parroquia de la Purificación de Nuestra Señora. Fot. de la autora.

## 2. POLICROMÍAS PARCIALES: LA PIEDRA CANDIDA

Aunque los tabernáculos de madera dorados y pintados fueron los más habituales en Europa, sobre todo avanzado el siglo XVI, no debemos olvidar que la historia artística del sagrario alcanzó uno de sus momentos culminantes con las magníficas torres eucarísticas de Centroeuropa desde la segunda mitad del siglo XV hasta mediados del XVI. En estos

<sup>10</sup> De hecho, el término relicario fue constantemente empleado durante los siglos XV y XVI para designar al sagrario.

casos, los sagrarios están realizados casi exclusivamente en piedra, considerado un material noble, pero con una característica muy significativa: estos sagrarios son de piedra blanca y reciben una policromía dorada parcial, porque el blanco es un valor cromático en estos sagrarios. Esto no solo se debe a la apreciación estética y moral de este color, sino también porque el blanco es el color de la eucaristía por excelencia<sup>11</sup>.

Al contrario que otros colores que se caracterizan por su polisemia, el blanco parece que no ha tenido tantas ambivalencias y en la historia occidental se muestra como un color permanentemente asociado a la virtud, la pureza, la limpieza y el triunfo, tal y como expone Michel Pastoureau en sus numerosos estudios sobre la historia del color. Los colores litúrgicos, codificados desde el siglo XII junto con la heráldica y otros signos<sup>12</sup>, escogieron el blanco para las festividades principales dedicadas a Cristo y para las grandes solemnidades, basándose en los textos bíblicos y patrísticos, además de en la tradición simbólica<sup>13</sup>. En este sentido, es interesante destacar que durante los siglos medievales, las fuentes señalan la diferencia entre *albus*, referido al blanco natural de ciertas materias, y *candidus*, el blanco luminoso y brillante de carácter simbólico, empleado para designar al blanco que está investido de un significado trascendental<sup>14</sup>. Tanto es así que Inocencio III, cuando a primeros del siglo XIII estipuló el blanco como el color litúrgico de las festividades de los confesores y vírgenes por simbolizar la integridad y la inocencia, usa el término *albus* para designar las indumentarias litúrgicas que deben emplearse esos días y *candidus* para nombrar el color de la santidad que representan: «*Albis indumentis igitur utendum est in festivitatibus confessorum et virginum propter integritatem et innocentiam. Nam candida sunt sancti*»<sup>15</sup>.

Esta distinción es notoria en toda la rica imaginería relativa al Cuerpo de Cristo que se ha plasmado en un sinfín de obras de arte, con la omnipresencia del color blanco. El maná, la prefiguración eucarística más inmediata por ser el alimento divino entregado por Dios a su pueblo (Ex 16:31) es blanco, como también lo es el *Agnus Dei*, víctima expiatoria suprema, en este caso, brillante y cubierta de luz como símbolo de su divinidad, como lo expresa de forma tan icónica el famoso políptico del Cordero Místico de Jan van Eyck. La paloma, animal valorado en el bestiario cristiano también por su blancura, es otro de los temas presentes en la iconografía y la literatura como símbolo de la bondad, la pureza y la

<sup>11</sup> Tal es la identificación del color blanco con la eucaristía, que uno de los términos burlones y ofensivos empleados por los calvinistas de los Países Bajos del siglo XVI para ella fue *Jean le Blanc* o *Jan de Witte*, según recoge Suykerbuyk, 2020, p. 173.

<sup>12</sup> Pastoureau, 2016.

<sup>13</sup> Sobre la historia de los colores litúrgicos en general, véase Pastoureau, 1989.

<sup>14</sup> Pastoureau, 2024, pp. 45-46.

<sup>15</sup> Inocencio III, *De Sacro Altaris Mysterio Libri sex*, liber I, cap. LXV. Para esta cita se ha empleado la edición publicada en Salamanca en casa de Domingo de Portonaris en 1570, fol. 29.

humildad, y también como alegoría del Espíritu Santo<sup>16</sup>; su asociación directa con la eucaristía se materializa en que constituye una tipología zoomorfa de receptáculo eucarístico habitual en los siglos XII y XIII<sup>17</sup> consistente en una paloma de tamaño natural, de cobre decorado con esmaltes, y que pendía sobre el altar desde un suspensorio, visualizando su descenso sobre la tierra<sup>18</sup>. A estas imágenes se suma la visión de santa Julianne de Cornillon (h. 1192-1258), una religiosa de Lieja (Bélgica) que vio una luna llena blanca y brillante con una parte oscurecida que fue interpretada como una señal divina por la ausencia de una fiesta en la Iglesia en la que el Sacramento de la eucaristía resplandeciera<sup>19</sup>. El fruto de esta visión mística fue la institución de la fiesta del Corpus Christi en 1264, cuyo color litúrgico, aún hoy, es el blanco.

Por otra parte, los textos eucarísticos primitivos también evidencian una relación cromática y simbólica entre la eucaristía con la leche, como en la visión de santa Perpetua que preludió a su martirio en el que comulgaba en forma de queso:

Un hombre de cabeza cana, en traje de pastor, alto, que ordeñaba las ovejas. A su alrededor muchos millares de gente vestidos de blanco. Y levantó la cabeza, y fijó en mi los ojos y me dijo: Bienvenida, hija. Y me llamó y me dio a comer un bocado del queso que ordeñaba, y yo lo recibí con las manos juntas y lo comí; y todos los circunstantes dijeron: Amén<sup>20</sup>.

Parece que entre los exégetas la identificación de la eucaristía con el queso ha ocasionado algún debate, pero lo cierto es que muchas imágenes de pastores con cuencos de leche que se encuentran en las catacumbas romanas han sido comúnmente identificadas como metáforas eucarísticas en base a textos primitivos, siempre relacionado con la leche como alimento espiritual, caracterizado por su blancura y, como tal, honrado con la virtud de la pureza<sup>21</sup>. De hecho, hay algunas referencias tempranas a la eucaristía como «leche divina»<sup>22</sup>, a la vez que el Cuerpo de Cristo ofrecido en sacrificio para promesa de salvación se asocia metafóricamente con la Tierra Prometida, esa «tierra que mana leche y miel» (Ex 3:8)<sup>23</sup>. Igualmente blancas fueron las vestiduras que Herodes le puso a Cristo

<sup>16</sup> Sobre la simbología de la paloma en la teología, véase González Fernández, 1999.

<sup>17</sup> Cabello Díaz, 2003.

<sup>18</sup> Foucart-Borville, 1987 y 1997.

<sup>19</sup> Rubin, 1991, pp. 169-170. Walters, 2006, p. 20.

<sup>20</sup> Solano, 1996, t. 1, p. 104.

<sup>21</sup> Vloborg, 1946, vol. 1, pp. 21-22.

<sup>22</sup> Como el texto *Los milagros de los santos mártires Ciro y Juan* de San Sofronio de Jerusalén (h. 560-638). Solano, 1996, t. 2, pp. 718-719.

<sup>23</sup> Según afirma san Hipólito en su *Tradición apostólica*, escrito hacia 220. Solano, 1996, t. 1, pp. 119-120.

en la Pasión (Lc 23:11), interpretada por la patrística como preludio del sudario<sup>24</sup> —que también es blanco—, determinando así que los purificadores, los corporales y manteles del altar tengan que ser siempre blancos y sin teñir hasta la actualidad, como también lo es el alba, la vestidura litúrgica fundamental<sup>25</sup>.

Junto a estos símbolos se encuentran las escenas bíblicas en las que el *candidus*, el blanco resplandeciente, expresa el triunfo, la gloria y la resurrección. Una de las escenas más significativas es la Transfiguración en el monte Tabor, donde Cristo revela su naturaleza divina y en el que «su vestido se volvió blanco y resplandeciente» (Lc 9:29) «como no los puede blanquear lavadero sobre la tierra» (Mc 9:3) y «brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz» (Mt 17:2). A su vez, el ángel que anuncia la resurrección de Cristo a las mujeres que se han acercado al sepulcro es «como el relámpago y su vestidura blanca como la nieve» (Mt 28:3 y Mc 16:5). Con todo ello podríamos interpretar, pues, la blancura de los sagrarios turriformes de piedra provistos de luminarias permanentes que hacen fulgurar los dorados parciales como el cuerpo *candidus* de Cristo, ese blanco resplandeciente de la resurrección y de la eucaristía.

De hecho, el color blanco constituía una demanda en los sagrarios de piedra, y eso es exactamente lo que se puede encontrar en el contrato de la torre eucarística de la parroquia de San Jorge de Nördlingen, en Alemania, firmada en 1470 y estudiada por Achim Timmermann<sup>26</sup>. Los miembros de la corporación municipal de esta ciudad bávara quisieron construir un sagrario que encarnara el orgullo colectivo de la comunidad, como ocurría en otras muchas ciudades alemanas como Núremberg<sup>27</sup> y deseaban que la obra no tuviera parangón en todos los países alemanes, además de suscitar honor y veneración, como corresponde a su función. Es significativo que, para ello, demandaran a los artistas la ejecución de un sagrario en buena piedra blanca con algunos elementos policromados: unos listones de buen azul para marcar la estructura, esculturas con mantos blancos, túnicas de diversos colores, cenefas azules y cabellos dorados; y los ángeles, significativamente, en piedra blanca y con cabellos, alas y estolas doradas. Este sagrario rascabóvedas lleno de alquimias arquitectónicas aún conserva algo de la policromía estipulada en su contrato (fig. 4) y, aunque ya no disponga de la luminaria que tuvo que acompañar la eucaristía durante siglos y que la haría reverberar en la penumbra de la iglesia, llama la atención por su noble blancura.

<sup>24</sup> Pastoreau, 2024, p. 112.

<sup>25</sup> Solans, 1893, pp. 73-74.

<sup>26</sup> Timmermann, 2009, pp. 357-358.

<sup>27</sup> La estima colectiva de estos sagrarios los salvó de las destrucciones iconoclastas protestantes del siglo XVI. Van Bruaene, 2016, p. 52.



Fig. 4. Detalle de la torre eucarística de Nördlingen (Alemania), parroquia de San Jorge. Matthias Werntz, a partir de 1470. Fot. de la autora.

Cronológicamente cerca, pero cualitativamente algo alejada de estas obras se encuentran los sagrarios de piedra caliza blanca de hacia 1500 que salpican algunas de las parroquias de las Coronas de Navarra y de Castilla, concentrados mayormente en el País Vasco y Burgos. El material empleado en ellos es una piedra densa y blanca, claramente diferenciada de la piedra empleada en la construcción del templo y seleccionada por su calidad cromática. En el País Vasco hasta se ha localizado la cantera de donde procedía esta piedra tan empleada para realizar elementos de fina talla tales como portadas, esculturas, escudos y sagrarios, que es una caliza blanca y sin vetas<sup>28</sup>, conocida como «piedra blanca de Salvatierra» en la provincia y «piedra blanca de Álava» fuera de ella<sup>29</sup>. Incluso en muchas visitas pastorales, al describir las condiciones en las que se encontraba el Corpus Christi, se hace alusión a que se encuentra «en un sagrario de piedra blanca», como ocurre en Urretxu (Guipúzcoa) en 1540<sup>30</sup>, lo que nos indica que el color llamaba la atención y era una característica que definía el sagrario de piedra.

<sup>28</sup> Martínez-Torres, 2004, pp. 51-52.

<sup>29</sup> Echeverría Goñi, 2003, p. 93.

<sup>30</sup> Donostiako Elizbarrutiko Artxibo Historikoa-Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (DEAH-AHDSS). Urretxu, parroquia de San Martín, libro de fábrica 1535-1574, sign. 4290/003, fol. 52r.



Fig. 5. Sagrario mural de Valverde de Miranda (Burgos), parroquia de San Pedro. h. 1500. Fot. de la autora.

perteneció a la sede calagurritana. En junio de 1501 el prelado anotó que el Santísimo se encontraba «en un reliquiario nuevo de piedra labrada de maçonería a manera de torre de muy buena piedra», que en 1506 lo encontró «en un reliqario nuevo de piedra dorado»<sup>31</sup>. Gracias a estas pruebas tan claras, debemos imaginar que los sagrarios de piedra, como el tabernáculo mural de Valverde de Miranda (Burgos) (fig. 5) debieron resplandecer con la luminaria en la cabecera de las iglesias gracias a su piedra manifiestamente blanca y los detalles dorados que, lamentablemente, han perdido.

Podemos terminar el apartado dedicado a la blancura de los sagrarios con una obra que presenta unas características peculiares con respecto a su policromía y a su carácter albar. Se trata de la torre eucarística de la iglesia de San Martín de la ciudad flamenca de

Todos estos sagrarios góticos de piedra blanca se encuentran fragmentados, mutilados, repintados o reutilizados con otros fines, pero a pesar de su nefasta conservación, muchos de ellos conservan evidentes restos de dorado parcial. En el fragmento de torre eucarística que ahora se encuentra reaprovechado como base de la pila bautismal en la parroquia de Villanueva de la Oca (Burgos) se pueden apreciar pequeños restos de dorado en su parte trasera, y debajo del grueso repinte del sagrario mural de la parroquia de San Nicolás de Pamplona se ha encontrado una capa de oro sobre la piedra<sup>31</sup>, que se podrían fechar en la primera mitad del siglo XV. Un interesante testimonio documental, también en Navarra, confirma que la piedra blanca estaba parcialmente dorada. Se trata de la visita pastoral que realiza el obispo de Calahorra-La Calzada Juan de Ortega a la localidad navarra de Torralba del Río, que hasta el siglo XX

<sup>31</sup> Según los análisis realizados por GEA Asesoría Geológica y la interpretación de la Dra. Diana Pardo San Gil, restauradora especializada en piedra del Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava.

<sup>32</sup> ADP. Torralba del Río, libro de fábrica 1501-1569, caja 1435-1, fols. 18r y 24v.

Aalst (Bélgica), ejecutado por Jérôme Duquesnoy I en 1604. La restauración de este sagrario ha revelado una información sumamente interesante para comprender el valor que debió tener el blanco en los sagrarios pétreos de esta tipología de origen medieval que se resistieron a desaparecer tras Trento y que siguieron construyéndose en el ámbito flamenco hasta el siglo XVIII. La torre está construida en alabastro, mármol y otras piedras de varios colores, empleando el cromatismo natural de los materiales en la estructura arquitectónica, acorde ya con los gustos de los albores del Barroco. En ella se ubican diversas esculturas de virtudes, evangelistas, santos obispos, prefiguraciones eucarísticas, ángeles con los *Arma Christi* y Cristo Resucitado, entre otros temas. Estas esculturas son de piedra blanca, pero además, están policromadas de blanco para acentuar su blancura, lo cual no se produce porque estén pintadas con un tono unificado especialmente níveo, sino porque incorpora sombras grises y sutiles matices de color en las carnaciones que ayudan a comprender las esculturas y los relieves, a menudo colocados en alto<sup>33</sup>. La semigrisalla y las finas carnaciones empleadas en estas esculturas no hacen más que destacar el blanco de los cuerpos, que de por sí aporta significado al programa iconográfico.

### 3. COLORES QUE MIRAN HACIA DENTRO

Hasta ahora se han expuesto las razones y los colores de los sagrarios en su parte exterior, pero el sagrario es un receptáculo creado para guardar la eucaristía y, con ello, su esencia reside en ser un espacio funcional donde custodiar el Santísimo. Esta es la razón por la que se ordenaba que estuvieran dorados por dentro, pero también es la explicación a las interesantes sorpresas artísticas que se encuentran en los casi inaccesibles espacios interiores de los sagrarios.

Una fuente muy ilustrativa de cómo se entendían los interiores de los sagrarios en la Europa del siglo XVI la brinda el *Ornatus Ecclesiasticus* escrito por Jakob Müller, vicario apostólico del obispado de Ratisbona (Alemania) que en 1591 publicó un tratado práctico sobre mobiliario eclesiástico destinado a los países germánicos a la manera de las *Instructiones* de Carlo Borromeo y que, en cuanto a apreciaciones artísticas, es algo más generoso que el prelado milanés<sup>34</sup>. En esta obra bilingüe en alemán y latín, Müller presta una

<sup>33</sup> Este tipo de policromía blanca de las torres eucarísticas de los antiguos Países Bajos está siendo objeto de estudio en los trabajos de Camille De Clercq y Géraldine Patigny del Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium-Institut Royal du Patrimoine Artistique (KIK-IRPA). Un primer resultado en De Clercq, 2023.

<sup>34</sup> Borromeo se preocupó más por su ubicación y dignidad que de cuestiones estéticas, que se reducen a proponer la forma y los materiales, no así el color. Véase Borromeo, 1577, cap. XIII. Sobre su influencia en la arquitectura eucarística, véase Serrano Estrella, 2014.

atención especial a los sagrarios y les dedica varios capítulos en los que define sus tipologías y su aspecto, afirmando que tiene que estar decorado con imágenes pintadas que visualicen el amargo sufrimiento y la muerte de Jesucristo, o visualizar el sacrosanto sacramento ante los ojos de los fieles; para ello, tiene que ser alto, amplio, grande, fino, imponente y lo más costoso posible<sup>35</sup>. Lo que aquí nos interesa es retomar sus palabras sobre los interiores de los sagrarios, porque manda que deben estar bien decorados, por lo menos con un cielo azul con estrellas doradas y recubierto por todos los lados con «seda carmesí bonito» o damasco que tiene que estar fijado con pequeños clavos o broches dorados a las tablas de madera colocadas dentro para evitar la humedad; si la iglesia, por su pobreza, no puede costearse estas telas, tendrá que ser por lo menos limpio<sup>36</sup>. A su vez, indica que la píxide o el copón deben estar también vestidos con un dosel o tienda (haciendo alusión al tabernáculo bíblico) de seda blanca, roja o verde, y debe estar oculto a la vista por una cortina de tela, también de colores<sup>37</sup>. Es decir, considera imprescindible que el espacio interior del sagrario esté vestido con colores.

Debido a la delicada conservación de los textiles y al continuo uso y renovación constante de los sagrarios, no se han encontrado piezas anteriores al siglo XVII con su recubrimiento interior textil, aunque también se debe llamar la atención sobre el hecho de que, en realidad, no hay estudios sistemáticos que aborden este aspecto y reúnan ejemplos existentes. Algunos pequeños vestigios encontrados casi de forma casual en sagrarios diseminados por la geografía europea hacen pensar que podía ser una costumbre habitual por lo menos desde los siglos medievales, tal y como recogen Kroesen y Tångeberg para las obras de la isla de Gotland (Suecia), que destaca por su excepcional paisaje de sagrarios medievales conservados<sup>38</sup>. El pequeño fragmento de tela carmesí en el interior del sagrario de Hejde que reportan estos investigadores (fig. 6), junto a otros pequeños vestigios, es una muestra de lo que se ha podido perder en Europa. De hecho, el arzobispo de Sevilla Diego de Deza en las constituciones sinodales que dictó para su archidiócesis hispalense en 1512 también ordena que los sagrarios estén adornados con buenas telas de seda<sup>39</sup>, y no se puede dudar de la importancia estética y simbólica que han ejercido los textiles en el vestir de todo tipo de espacios, tanto de la arquitectura<sup>40</sup> como de la microarquitectura<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> Müller, 1591, cap. 10, p. 20.

<sup>36</sup> *Id.*, pp. 20 y 48.

<sup>37</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>38</sup> Kroesen y Tångeberg, 2014, pp. 81-82.

<sup>39</sup> Tejada y Ramiro, 1859, t. 5, p. 103.

<sup>40</sup> Para profundizar en este aspecto, véase Gómez Urdáñez, 2013 y 2019.

<sup>41</sup> Desarrollado en Erkizia Martikorena, 2019.



Fig. 6. Interior del sagrario de Hejde (Gotland, Suecia), parroquia. Siglo XIV. Fot. de Justin Kroesen.

En España, hasta el momento, no se han encontrado muestras de damascos y ricas telas cubriendo las paredes interiores de los sagrarios. Sin embargo, abundan las policromías que simulan textiles, sobre todo en los sagrarios de madera del siglo XVI, siempre mejor conservados y ricamente trabajados. Por ejemplo, el interior de la singular torre eucarística de madera del santuario de Nuestra Señora de la Encina en Artziniega (Álava) erigida h. 1510-1520, cuenta con una bella policromía de brocados aplicados de oro y plata sobre un fondo de carmesí vivo y un cielo azul estrellado (figs. 7-8), exactamente como señalará Müller unas décadas más tarde. Como se sabe, el brocado aplicado es una policromía preciosista importada desde el norte y centro de Europa y extendida en los siglos XV y principios del XVI que trata de imitar los brocados tejidos<sup>42</sup>, y está presente no solo en la escultura policromada sino también en el interior de muchos sagrarios del entorno de 1500<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Sobre el brocado aplicado, véase Roberto Amieva, 2014, que reúne la bibliografía existente sobre el tema. También los trabajos de Maite Barrio Olano y Ion Berasain Salvarredi son una referencia sobre esta policromía.

<sup>43</sup> En el interior y la puerta metálica del sagrario de piedra procedente de Alangua (Álava), perteneciente a la colección del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz (n.º reg. 683) y fechado hacia 1500, también se han encontrado restos de brocado aplicado.



Figs. 7-8. Interior de la torre eucarística de Artziniega (Álava), santuario de Nuestra Señora de la Encina. 1510-1520. Fot. de la autora.

Además del adorno textil, algunos tabernáculos hispanos están coloreados íntegramente por azulejos. Existe en España un tipo de sagrarios denominados sagrarios-cámara que consisten en una pequeña habitación en el lado norte del muro del presbiterio, cubierta por una pequeña bóveda, fechables mayormente alrededor de los siglos XIII, XIV y XV<sup>44</sup>, y que se cierran con unas vistosas puertas de diseño mudéjar ricamente talladas, doradas y coloreadas<sup>45</sup>. Su existencia se extiende por Andalucía y Extremadura, dejaron de usarse sistemáticamente con la instauración de los sagrarios contrarreformistas colocados sobre el altar mayor a lo largo del siglo XVII, y muchos fueron sustituidos por las capillas-sagrario barrocas que se construyeron en el mismo lugar.

Uno de los mejores y más completos sagrarios de esta tipología se encuentra en Calzadilla de los Barros (Badajoz) (fig. 9). Toda la cabecera de esta parroquia está cubierta por un retablo de pintura de finales del siglo XV, equipado desde 1600 con un sagrario de madera dorada en el centro, sobre el altar mayor. El antiguo sagrario se ubica en el lado

<sup>44</sup> Sobre esta tipología de sagrario, véase Erkizia-Martikorena y Kroesen, 2022, pp. 145-150.

<sup>45</sup> Franco Mata, 2005. El estudio más actualizado en Rueda Galán, 2023.



Fig. 9. Sagrario-cámara de Calzadilla de los Barros (Badajoz), parroquia del Salvador. h. 1500, azulejos de Niculoso Francisco Pisano, principios del siglo XVI. Fot. de la autora.

norte y es una cámara con una especie de altar interior y un pequeño nicho en uno de los lados, donde se guardaba la eucaristía custodiada en sucesivas cajas pintadas, unas dentro de otras, según narra una elocuente visita pastoral de 1498<sup>46</sup>. Todo el espacio interior de esta cámara está coloreado de arriba abajo con unos bellos azulejos atribuidos al taller

<sup>46</sup> Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid. Visita General de la Provincia de León de la Orden de Santiago, partidos de Extremadura y Andalucía, sign. AHN, OM, L.1102, fol. 85r. Esta documentación se dio a conocer en Lozano Durán, 2019, p. 34.

hispalense de Niculoso Francisco Pisano<sup>47</sup>, activo en Sevilla entre 1503 y 1526, y autor, entre numerosas obras de España y Portugal<sup>48</sup>, de los retablos y frontales de cerámica de los reyes Isabel y Fernando en el Alcázar de Sevilla (parcialmente conservados)<sup>49</sup>, y de los retablos y frontales de altar del monasterio de Santa María de Tentudía, en Calera de León (Badajoz)<sup>50</sup>. Estos mismos azulejos que están en el sagrario de Calzadilla se encuentran en los frontales de altar cerámicos de la iglesia, uniendo visualmente la eucaristía con las mesas del sacrificio de la misa, también entendida siempre en color.

Otros sagrarios-cámara han perdido sus doradas puertas originales, como el de la parroquia de Santa María del Mercado de Alburquerque, también en Badajoz y de h. 1500, y puede que también hayan desaparecido los azulejos que podían haber coloreado su interior, puesto que ahora se encuentra raramente desnudo con el ladrillo a la vista, tras convertirse en un armario mural en la Contrarreforma. Lo que sí tiene este sagrario-cámaras son unas pinturas en su pequeño techo de falsa bóveda de cañón que nos hablan de la función eucarística que cumplió este espacio. En el centro, tiene una sencilla imagen del Espíritu Santo en forma de paloma inserta en un tondo, sostenido a su vez por unos niños muy miguelangelescos que nos permiten fechar las pinturas aproximadamente en los últimos años del siglo XVI; en la cara interna del muro de entrada se halla un Calvario sin Crucificado (fig. 10), mostrando que Cristo no se encuentra muerto en la cruz, sino triunfante sobre la muerte en la eucaristía, ofreciendo a la humanidad la salvación a través de su sacrificio. Lo que llama la atención en esta obra no es tanto el tema, que siempre suele ser eucarístico, sino su ubicación: para verlo es necesario que el espectador se gire de forma brusca e incómoda y dé la espalda a la eucaristía.

Este tipo de iconografías eucarísticas son las habituales en el interior de los sagrarios de todas las épocas y aparecen formando programas que se desarrollan en verdaderas miniaturas cuidadosamente ejecutadas, como las indicadas en líneas anteriores para el exterior. A falta de estudios sistemáticos y catálogos que agrupen este tipo de pinturas, la publicación que reúne los interiores de sagrarios renacentistas de la diócesis de Palencia nos ofrece un interesante muestrario de la calidad que pueden brindar estas pinturas ocultas al espectador<sup>51</sup>. Algunas son fondos paisajísticos para colocar ante ellos el copón con la eucaristía y otros imitan damascos y brocados, mientras que otros forman el escenario para el Santísimo con arabescos y estructuras arquitectónicas esgrafiadas sobre el fondo

<sup>47</sup> Lozano Durán, 2019, pp. 51-54.

<sup>48</sup> Pleguezuelo, 2018.

<sup>49</sup> Pleguezuelo, 2012.

<sup>50</sup> López Fernández, 2014a y 2014b.

<sup>51</sup> Rubio López, 2016.



Fig. 10. Interior del sagrario-cámara de Alburquerque (Badajoz), parroquia de Santa María del Mercado. h. 1500, pinturas de finales del siglo XVI. Fot. de la autora.

dorado. Las decoraciones florales y rameados de colores decoran muchas de las paredes laterales, acompañadas por escenas de la Pasión y Prefiguraciones, así como cálices sostenidos por ángeles y custodias que son adoradas. Estas pequeñas pinturas son esas «labores de primor» de las que habla la documentación del siglo XVI, pinturas que no solo muestran la pericia técnica del maestro policromador, sino que además revelan el repertorio visual y la actualización de sus artifices con respecto al arte europeo. Sirva como ejemplo el sagrario renacentista de Ilundáin (Navarra), ahora ubicado en el Museo de la Catedral de Pamplona (fig. 11), policromado por Pedro de Alzo y Oscáriz en 1586<sup>52</sup>. Su interior guarda una Lamentación y una Oración en el Huerto esgrafiadas de alta calidad y rico colorido tornasolado siguiendo los respectivos grabados firmados por el flamenco Cornelis Cort que tanta difusión y reimpresiones tuvieron en los siglos XVI y XVII, cobijados, como casi siempre, bajo un techo azul con estrellas doradas.

En la pequeña parroquia de Moscador, en el Condado de Treviño (Burgos), se ha conservado otro ejemplo interesante que nos proporciona un pretexto para la reflexión sobre estas pinturas interiores. Se trata de una estructura de madera construida por los

<sup>52</sup> García Gainza y Orbe Sivatte, 1989, p. 66.



Fig. 11. Interior del sagrario procedente de Ilundáin (Navarra), parroquia de San Juan Bautista. Museo de la Catedral de Pamplona. Traza y escultura del último tercio del siglo XVI, policromía de Pedro de Alzo y Oscáriz, 1586. Fot. de la autora.

entalladores Íñigo de Zárraga y Nicolás de Venero h. 1563, fecha de su primer contrato<sup>53</sup>, para la parroquia de Peñacerrada/Urizaharra (Álava), donde estuvo hasta que en 1813 lo vendieron a los parroquianos de la vecina localidad treviñesa de Moscador. Es una microarquitectura de seis lados, erigido en lenguaje arquitectónico manierista y con su policromía original, atribuida al artista guipuzcoano Diego de Araoz (h. 1507-1575)<sup>54</sup>. El paño interior del fondo representa una versión de la *Disputa del Sacramento* que Rafael Sanzio realizó en 1509 en la estancia de la firma del palacio apostólico del Vaticano, ampliamente difundido por todo el continente europeo gracias a las estampas de Giorgio Ghisi y otros muchos grabadores. A los lados, dos figuras andróginas con los *Arma Christi*

<sup>53</sup> Bartolomé García, 2001.

<sup>54</sup> Atribución inédita realizada por Pedro Luis Echeverría Goñi, a quien le agradecemos el habernos facilitado el dato. Sobre Diego de Araoz, véase Echeverría Goñi, 1990, pp. 312-335.



Fig. 12. Vista del sagrario procedente de Moscador (Condado de Treviño, Burgos), parroquia de Santiago. Traza y escultura de Íñigo de Zárraga y Nicolás de Venero h. 1563, policromía de Diego de Araoz de h. 1570. La imagen muestra el sagrario desmontado durante el proceso de restauración en el Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava en Vitoria-Gasteiz. Fot. de Carolina García Maudes.

están insertas en cartelas correiformes y rodeadas de bichas, bizarriás y guirnaldas del repertorio del manierismo fantástico. En otros dos paños se encuentran las figuras de Aarón y Melquisedec como prefiguraciones de la eucaristía, y cierra el programa una Oración en el Huerto en el interior de la puerta.

El sagrario ha estado durante décadas en estado de abandono, pero en 2024 la comisión mixta formada por la Diputación Foral de Álava y el Obispado de Vitoria lo restauró y recuperó con el Servicio de Restauraciones de la institución foral, y ahora es parte de la colección del Museo Diocesano de Arte Sacro de la capital alavesa. Es necesario aportar esta información porque durante este proceso de restauración —de gran complejidad técnica por el estado de deterioro en el que se encontraba el sagrario—<sup>55</sup>, se ha desmontado la pieza y se ha dado la inédita ocasión de contemplar por primera vez el programa iconográfico del interior en su totalidad (fig. 12), ya que por la estructura que tiene este

<sup>55</sup> La extraordinaria labor de restauración integral del sagrario ha sido llevada a cabo por la restauradora Carolina García Maudes, junto con la colaboración de la restauradora Itxaso Garrido.

sagrario, cuyo espacio interior es estrecho y muy reducido, es imposible para un espectador contemplar bien las pinturas. Esto significa que el programa solo es visible desde el interior del sagrario y la lectura de las pinturas es centrípeta. Podríamos calificar este sagrario como una pieza singular por albergar unas ricas pinturas que ningún espectador puede ver, si no fuera porque esta característica se repite en muchos sagrarios diseminados por Europa, que queremos destacar aquí no por su calidad pictórica sino por su cualidad retórica.

Uno de ellos se encuentra en la iglesia de San Ludgero de Norden, en la costa norte de Alemania. Es una torre eucarística de piedra blanca de h. 1500 ubicada en el lado norte de la cabecera y con el cuerpo principal abierto por dos rejas, una practicable que mira hacia el presbiterio y al que tiene acceso el sacerdote, y la otra fija, que mira hacia la girola y permite a los feligreses tener acceso visual al Santísimo en todo momento. Si se presta atención a las pinturas interiores (fig. 13), se pueden distinguir cuatro ángeles turiferarios con cirios encendidos en cada uno de los paños. Estos paños están separados por unas finas columnas con basa y capitel, lo que nos indica que el interior de este sagrario ha recibido un diseño arquitectónico y su espacio ha sido definido. Los ángeles están pintados de pie en una estancia simulada con un suelo embaldosado en perspectiva que tienen el efecto de dilatar el espacio interior. Los fondos de las escenas imitan unas ricas cortinas de brocados con flecos colgando y actúan de telón de fondo. El techo, una vez más, es azul con estrellas doradas. Los ángeles, portando cirios encendidos y vestidos con albas y ricas capas pluviales de brocados, están agitando los incensarios en dirección a la hostia consagrada y están reproduciendo la liturgia eucarística en el acto de incensación sacramental<sup>56</sup>, como ha reportado Timmermann en otros sagrarios alemanes de la misma cronología<sup>57</sup>. En definitiva, tenemos una escena centrípeta y un espacio diseñado hacia el interior y no hacia el espectador. Sin embargo, gracias a las rejas abiertas, la feligresía participa ocularmente de la colorida realidad de la transsubstanciación que alberga el interior, experimenta la evocación del sonido del canto litúrgico y el olor del incienso, y finalmente toca e ingiere la realidad corpórea de la hostia blanca que está presente de forma real.

El segundo ejemplo nos lleva otra vez a la isla sueca de Gotland y nos hace retroceder hasta h. 1300. En la pequeña localidad de Alskog, un sencillo sagrario mural de madera ha conservado sus puertas pintadas por dentro y unos clavos interiores, señales de que las tablas de pino internas estaban forradas de textiles<sup>58</sup>. La pintura es sencilla y desarrolla un

<sup>56</sup> Kroesen y Steensma, 2011, pp. 132-133.

<sup>57</sup> Timmermann, 2009, p. 280.

<sup>58</sup> Kroesen y Tångerberg, 2014, pp. 120-121.

Fig. 13. Detalle del interior de la torre eucarística de Norden (Alemania), parroquia de San Ludgero. h. 1500. Fot. de Justin Kroesen.



único tema: la Anunciación o la Encarnación, tema idóneo para un armario que alberga el Cuerpo de Cristo, y está acompañada por dos ángeles ceroferarios, uno por cada puerta. Cuando el sagrario está abierto las figuras miran hacia el exterior, de tal forma que la Encarnación solo comunica su mensaje cuando las puertas están cerradas y el Corpus Christi se encuentra en su interior; de alguna manera, la Encarnación ocurre solamente en el interior del sagrario. Al mismo tiempo, los ángeles genuflexos y con cirios iluminan metafóricamente y adoran al Santísimo solamente en la oscuridad de la parte superior del armario cerrado. La humildad estructural de este sagrario deja en evidencia que es el color el que le otorga una sagrada funcionalidad y la dota de estas capacidades retóricas, porque sin esta policromía, el nicho es extremadamente discreto. Lo llamativo de este ejemplo es que esta retórica visual se encuentre en una parroquia rural —ahora remota pero muy bien comunicada en el siglo XIV—, que debió ser reflejo de lo que ocurría en catedrales, abadías y colegiatas de ese siglo, sin duda portadoras de sagrarios que tuvieron que desarrollar interesantes discursos visuales sobre la eucaristía y que fueron sistemáticamente eliminados en la Reforma y la Contrarreforma.

#### 4. EPÍLOGO

Muchas obras de arte son capaces de desarrollar una compleja retórica teológica, pero se puede afirmar que el sagrario concentra de manera singular ciertos discursos sutiles, puesto que su narrativa principal transita siempre en torno a una presencia que no se ve,

que es la presencia real de Cristo en la eucaristía. La historiografía se ha detenido a definir tipologías y analizar las estructuras de los sagrarios, y también dedica atención al arte de la policromía, pero tal vez deba fijar algo más de vigilancia a las rondas narrativas que ofrece, tan llenas de significados, con todos los elementos que emplea para ello: la forma, la ubicación, el formato, los materiales y, cómo no, el color.

Una última obra puede ayudar a despertar algunas reflexiones sobre la aportación de los colores en los sagrarios. Se trata de una tabla pintada de origen desconocido que procede del mercado del arte y fue adquirida en el 2000 por el Museo Diocesano de Frisinga (Freising), cerca de Múnich, en Alemania (fig. 14). Por sus características formales parece una obra realizada en la Baja Renania h. 1500<sup>59</sup>. Es la puerta de un sagrario, la tabla que con su cerradura garantizaba la seguridad de la reliquia más sagrada de la iglesia y la cuidaba de profanaciones. Sin embargo, lo que representa esta tabla es la custodia con la eucaristía que se encuentra dentro, desarrollando una trasposición del contenido del sagrario. La Hostia consagrada, pintada hasta con su sombra simulando volumen, de una blanca deslumbrante, es el centro de toda la



Fig. 14. Puerta de sagrario del Museo Diocesano de Frisinga (Freising, Alemania). Baja Renania, h. 1500. Fot. de Diözesanmuseum Freising.

<sup>59</sup> Agradecemos la atribución geográfica a Peter Tångeberg en Lästringe (Suecia). En la colección del Museo se considera obra de Baja Sajonia con interrogante.

composición y el punto de luz, y está colocada en una fingida custodia dorada con incrustaciones de perlas y piedras de colores, pintada con panes de oro, por lo que tiene brillo propio. La cerradura de la puerta es real, así como su asa trilobulada, pero también hay un asa idéntica replicada pintada, al lado de la real.

La forma de la eucaristía del centro también se replica dos veces, puesto que la custodia fingida tiene un segundo expositor circular a la manera de viril en la parte superior, y la misma forma se repite en el pie de la pieza de orfebrería. Ambas formas circulares son ventanas abiertas en la tabla que comunican con el interior, que es donde se encuentra la eucaristía real, justo detrás de la figurada. Es de destacar que tiene un fondo «carmesí bonito» del que hablaba Jakob Müller que, además, tiene flores de lis y las letras IHS a tresbolillo, como si fuera un recubrimiento de seda roja viva bordada con motivos de oro. El mismo marco de la puerta también es ficción: la tabla lisa representa un marco de oro con los ángulos cairelados que, además, proyectan una sombra sobre el fondo, creando la ilusión de ser una caja. La custodia y la misma Hostia realzan su fisicidad y corporeidad porque también proyectan una sombra que, teniendo en cuenta la ubicación espacial de los sagrarios en Alemania, podría estar marcando la hora novena, la hora de la muerte de Jesucristo.

Esta asombrosa pintura de vivos colores es un trampantojo eucarístico, solo realizable en un sagrario, puesto que este mueble es el campo perfecto para desarrollar estos artificios. Juegos entre ver y no ver, entre interior y exterior; juegos con ser, estar presente y parecer, y con la presencia real invisible a los ojos corporales, pero visibles con los ojos espirituales en su realidad sustancial. Estos juegos de hacer visible lo invisible, de transitar entre realidades y de dar forma física a un cuerpo espiritual, para hacer tangible lo que no tiene cuerpo, pero es real. Los colores de los sagrarios no solo nos deleitan con estas creaciones artísticas, es que también nos abren a un mundo multidimensional y espiritual de alta complejidad, puesto que este cromatismo estaba acompañado de luces, repiques de campanillas, pronunciación de oraciones específicas, incensaciones y todo un ritual alrededor de la eucaristía que despiertan todos los sentidos, tanto externos como internos. De la misma manera que Dios se hace presente en la eucaristía, las sutilezas teológicas del dogma cobran cuerpo en las argucias artísticas realizadas con los colores y las formas de esos muebles.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2005). «El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía» en *Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine*, Santiago de

- Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia (pp. 71-87).
- (2020). *Gaspar Becerra (1520-1568) en España. Entre la pintura y la escultura*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, Instituto de Estudios Gienenses.
- ARIAS, Manuel y GONZÁLEZ, Miguel Ángel (2001). «El retablo mayor. Escultura y polí-cromía» en *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y Restauración*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León (pp. 13-162).
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando (2001). «Peñacerrada-Urizaharra. Retablo mayor de la Asunción. Jasokundeko erretaula nagusia» en *Erretaulak = Retablos*, Vitoria-Gasteiz, Servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco (pp. 625-634).
- BORROMEO, Carlo (1577). *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Milán.
- CABELLO DÍAZ, M.<sup>a</sup> Encarnación (2003). «Las palomas eucarísticas» en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, Real Colegio Universitario «Escorial-M<sup>a</sup> Cristina», t. 2 (pp. 565-586). <https://bit.ly/3FBUJMR> [Consultado 12-08-2025].
- DE CLERCQ, Camille (2023). «Uncovering forgotten ecclesiastical art: The case of Jérôme Duquesnoy's polychromed Sacrament Tower» en *Working Towards a Sustainable Past. ICOM-CC 20th Triennial Conference Paperprints, Valencia, 18-22 September 2023*, París, International Council of Museum. <https://bit.ly/47pKrLj> [Consultado 12-08-2025].
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro (1990). *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.
- (2003). «Las artes figurativas de la época moderna en la Llanada oriental: el taller de Salvatierra y la pinceladura del siglo XVI» en *La Llanada oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava (pp. 93-102).
- ERKIZIA-MARTIKORENA, Aintzane (2019). «Vestir la microarquitectura» en *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Burgos, Universidad de Burgos (pp. 1015-1019).
- ERKIZIA-MARTIKORENA, Aintzane y KROESEN, Justin (2022). «A Temple in a Temple. Medieval Tabernacles on the Iberian Peninsula» en *Enshrining the Sacred: Microarchitecture in Ritual Spaces*, New York, Peter Lang (pp. 135-176).
- FOUCART-BORVILLE, Jacques (1987): «Essai sur les suspenses eucharistiques comme mode d'adoration privilégié du Saint Sacrement», *Bulletin Monumental*, n.<sup>o</sup> 145 (III), pp. 267-289.
- (1997): «L'évolution des suspenses eucharistiques en France depuis la fin du Moyen Âge. Paris et Île-de-France», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, pp. 31-61.

- FRANCO MATA, Ángela (2005): «Carpintería mudéjar», *Goya: Revista de Arte*, 309, pp. 354-367.
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> Concepción y ORBE SIVATTE, Mercedes (1989). *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo IV. Merindad de Sangüesa, Abaurrea Alta-Izalzu*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel (1998). *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen (coord.) (2013). *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- (2019). *Iluminaciones naturales y revestimientos cromáticos. Historia de los acabados de la catedral de santa María de Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael (1999): «La paloma y su simbolismo en la Patrología latina», *Antigüedad y Cristianismo: monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, n.<sup>o</sup> 16, pp. 189-201. <https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.10178> [Consultado 12-08-2025].
- KROESEN, Justin y STEENSMA, Regnerus (2011). *Kirchen in Ostfriesland und ihre mittelalterliche Ausstattung*, Petersberg, Michael Imhof.
- KROESEN, Justin y TÅNGEBERG, Peter (2014). *Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden). Kunst und Liturgie*, Petersberg, Michael Imhof.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel (2014a): «Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI», *Revista de Estudios Extremeños*, t. 70 (3), pp. 1357-1398. <http://bit.ly/4mAFDrN> [Consultado 12-08-2025].
- (2014b): «La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor», *Revista de la CECEL*, n.<sup>o</sup> 14, pp. 23-46. <https://bit.ly/4kAoBrL> [Consultado 12-08-2025].
- LOZANO DURÁN, Adelardo (2019). *Parroquia Divino Salvador. Retablo mayor y otros retablos menores*, Calzadilla de los Barros, Ayuntamiento de Calzadilla de los Barros.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1998). «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte*, n.<sup>o</sup> 12, pp. 25-50. <https://bit.ly/4osdJ29> [Consultado 12-08-2025].
- MARTÍNEZ-TORRES, Luis Miguel (2004). *La tierra de los pilares. Sustrato y rocas de construcción monumental en Álava. Mapas litológicos de las iglesias de la Diócesis de Vitoria*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- MÜLLER, Jakob (1591). *Ornatus ecclesiasticus hoc est: compendium praecipuarum rerum, quibus quaevis rite decenterque compositae ecclesiae exornari (...)*, Múnich, Adam Berg. <https://bit.ly/4jrVYMF> [Consultado 12-08-2025].

- PASTOUREAU, Michel (1989): «L'Église et la couleur, des origines à la Réforme», *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 147, pp. 203-230. <https://bit.ly/3FrIqms> [Consultado 12-08-2025].
- (2016): «Classer les couleurs au XIIe siècle liturgie et héraldique», *Comptes-rendus des séances de l'année Académie des inscriptions et belles-lettres*, 160<sup>e</sup> année (2), pp. 845-864. <https://bit.ly/4jmmoPK> [Consultado 12-08-2025].
  - (2024). *Blanc. Histoire d'une couleur*, París, Éditions du Seuil.
- PLEGUEZUELO, Alfonso (2012): «Niculoso Francisco Pisano y el Real Alcázar de Sevilla», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n.<sup>o</sup> 13, pp. 138-161. <https://bit.ly/4jhXD7f> [Consultado 12-08-2025].
- (2018). «Niculoso Pisano y Portugal. Nuevos datos y algunas hipótesis» en *La Sevilla Lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco. A presença portuguesa no Reino de Sevilha no período Barroco*, Sevilla, Enredars (pp. 170-183). <https://bit.ly/3FvabKH> [Consultado 12-08-2025].
- ROBERTO AMIEVA, Cristina (2014). *El brocado aplicado en Aragón: fuentes, tipologías y aspectos técnicos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- RUBIN, Miri (1991). *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUBIO LÓPEZ, Antonio (2016). *La Belleza escondida*, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre.
- RUEDA GALÁN, Luis (2023): «From the Minbar to the Tabernacle: the Transcultural Journey of the Andalusian Eucharistic Doors», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 15 (1), pp. 106-130. <https://doi.org/10.1080/17546559.2023.2169321> [Consultado 12-08-2025].
- SERRANO ESTRELLA, Sergio (2014): «Las Instrucciones del cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos», *Laboratorio de Arte*, n.<sup>o</sup> 16, pp. 201-222. <https://doi.org/10.12795/LA.2014.i26.10> [Consultado 12-08-2025].
- SOLANO, Jesús (ed.) (1996). *Textos eucarísticos primitivos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SOLANS, Joaquín (1893). *Manual litúrgico*, Barcelona, Subirana Hermanos, 1893.
- SUYKERBUYK, Ruben (2020). *The Matter of Piety. Zoutleeuw's Church of Saint Leonard and Religious Material Culture in the Low Countries (c. 1450-1620)*, Leiden, Brill.
- TEJADA Y RAMIRO, Juan (1859). *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia española*, Madrid, Imprenta de Pedro Romero.
- TIMMERMANN, Achim (2005): «Designing a House for the Body of Christ. The Beginnings of Eucharistic Architecture in Western and Northern Europe, ca. 1300», *Arte medievale*, año IV (1), pp. 119-129.

- (2009). *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*, Turnhout, Brepols.
- (2011). «Sacrament Houses and the Vision of God in the Age of ‘Renaissance Gothic’, c. 1475-1525» en *Le Gothique de la Renaissance. Actes des quatrième Rencontres d’architecture européenne*, París, Picard (pp. 313-328).
- VAN BRUAENE, Anne-Laure (2016): «Embodied Piety. Sacrament Houses and Iconoclasm in the Sixteenth-Century in Low Countries», *Low Countries Historical Review*, vol. 131 (1), pp. 35-58. <https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.10178> [Consultado 12-08-2025].
- VLOBERG, Maurice (1946). *L'Eucharistie dans l'Art*, Grenoble y París, B. Arthaud.
- WALTERS, Barbara R. (2006). «The Feast and its Founder» en *The Feast of Corpus Christi*, University Park, The Pennsylvania State University Press (pp. 3-54).