

rrc

*Espacios
y muros del barroco
iberoamericano*

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya
(eds.)



Universo Barroco Iberoamericano

UNIBrrc

andavira
editora

*Espacios
y muros
del barroco
iberoamericano*

Vol. 6

**María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya
(eds.)**

© 2019

Universo Barroco Iberoamericano

6º volumen

Editoras

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya

Colaboración en la edición

Zara Ruiz Romero
Victoria Sánchez Mellado
Rafael Molina Martín
Concetta Bondi

Maquetación

Laboratorio de las artes

Impresión

Andavira Editora S. L.

Imagen de portada: Anónimo, *Vista de Sevilla*,
c. 1660, óleo sobre lienzo. © Fundación Fondo
de Cultura de Sevilla (Focus), Sevilla (detalles)

Fotografías y dibujos: De los autores, excepto
que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S. L.

E. R. A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide

Director de la colección

Fernando Quiles García

Comité científico

Luisa Elena Alcalá (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

Ana María Aranda Bernal (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)

José Javier Azanza López (*Universidad de Navarra, Pamplona, España*)

Beatriz Barrera Parrilla (*Universidad de Sevilla, España*)

Jaime Humberto Borja Gómez (*Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia*)

Ananda Cohen-Aponte (*Cornell University, Ithaca, Estados Unidos*)

Yolanda Fernández Muñoz (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)

Jaime García Bernal (*Universidad de Sevilla, España*)

Ramón Gutiérrez (*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina*)

Antonio Gutiérrez Escudero (*Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), Sevilla, España*)

Ángel Justo Estebaranz (*Universidad de Sevilla, España*)

Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada, España*)

José Manuel López Vázquez (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)

José Martínez Millán (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)

Víctor Mínguez Cornelles (*Universitat Jaume I, Castellón, España*)

Juan M. Monterroso Montero (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)

Francisco Montes González (*Universidad de Granada, España*)

Fernando Moreno Cuadro (*Universidad de Córdoba, España*)

Arsenio Moreno Mendoza (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)

Francisco Ollero Lobato (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)

Álvaro Pascual Chenel (*Universidad de Valladolid, España*)

Francisco Javier Pizarro Gómez (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)

Gabriela Siracusano (*Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura - IIAC-UNTREF, Argentina*)

Graciela María Viñuales (*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina*)

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (*Universitat de València, España*)

ISBN: 978-84-121445-2-9

Depósito Legal: C 2476-2019

1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla,
2019


andavira
editora


EnredARS

Índice

Presentación de las editoras	8
Sevilla, barroca y renaciente (1649-1675) Fernando Quiles	13
Filias y fobias: el historiador José Gestoso y la arquitectura barroca sevillana Carmen de Tena Ramírez	39
Permanencias y transformaciones en la ciudad nobiliaria en los Reinos de Córdoba y Sevilla durante el Barroco Jesús Suárez Arévalo	53
El establecimiento de casas religiosas en Sanlúcar de Barrameda como plataforma misional americana José María Vidal Vargas	71
Motivaciones barrocas. Los benefactores de las misiones jesuitas de la Antigua California (1697-1768) María del Mar Muñoz González	87
La antigua Misión en Ciudad Juárez: patrimonio y ruta literaria Carlos Urani Montiel	105
El valor del trabajo de campo: Enrique Marco Dorta y su recorrido por las tierras andinas del Perú en 1941 Berta García del Real Marco	123
Notas sobre antiguos caminos, tambos y puentes del Perú Ramón Gutiérrez	143
Estado de las defensas de San Juan de Puerto Rico. El informe y propuestas de mejora de Tomás O'Daly (1762) Nuria Hinarejos Martín	173

De defensas y fortificaciones: Santiago de Cuba en la estrategia imperial española, siglo XVIII <i>Lilyam Padrón Reyes</i>	191
Entre lo histórico y lo urbano-arquitectónico. El efecto de un templo barroco en la urbe moderna de la Ciudad de México <i>Christian Miguel Ruíz Rodríguez</i>	205
Tres iglesias, tres expresiones del barroco centroamericano en la ciudad de León de Nicaragua <i>Ana Francis Ortiz Oviedo</i>	223
Los conventos femeninos en la América Colonial: distintas latitudes, un mismo sentido <i>Sissy Vanessa Chávez Vargas</i>	243
O Barroco na arquitectura religiosa: entre Portugal e o Brasil. O modelo das torres oblíquas <i>Raquel Alexandra Assunção do Rosário Seixas</i>	259
Arquitectura e ornamento das fachadas de casas nobres durienses do século XVIII: do barroco classicizante ao rócoco <i>Ana Celeste Glória</i>	279
Miguel Custodio Durán y la transición del salomónico en el barroco de la Nueva España <i>Edgar Antonio Mejía Ortiz</i>	303
Entre el barroco “salomónico” y el barroco “estípite”: nuevas aportaciones sobre la retabística sevillana entre los siglos XVII y XVIII <i>Salvador Hernández González y Francisco Javier Gutiérrez Núñez</i>	323
Noticias de retablos pintados en la región Puebla-Tlaxcala. ¿Categoría y/o representación? <i>Agustín René Solano Andrade</i>	345

Antequera como la “Nueva Roma”. El ciborio manierista de la parroquia de San Pedro de Antequera y sus relaciones conceptuales con las obras y literatura artística del quinientos	363
<i>Antonio Rafael Fernández Paradas</i>	
O cinzel de além-mar: Entalhadores portugueses no Brasil setecentista	379
<i>Mateus Rosada</i>	
A talha deslocada: Circulação, remontagem e adaptação de altares barrocos em Portugal e no Brasil	395
<i>Sílvia Ferreira y Mateus Rosada</i>	
O azulejo em Portugal e no Brasil: um meio de representação política em ambos os lados do Atlântico	413
<i>Maria Teresa Canhoto Verão</i>	
Desde Sevilla y Talavera de la Reina hacia Lima, la difusión de un lenguaje ornamental reflejado en azulejos (1600-1650)	425
<i>Céline Ventura Teixeira</i>	
Agua y ciudad: la evolución de los modelos arquitectónicos de fuentes en la Asturias barroca	445
<i>Cristina Heredia Alonso</i>	
Cruces como legado: la Vía Sacra de la Abadía del Sacro Monte de Granada	463
<i>José María Valverde Tercedor</i>	
Itinerari virtuali del barocco in Val di Noto: dalla città antica alla città nuova	483
<i>Simona Gatto</i>	

Presentación

En el 2012 se constituyó el *CeIBA. Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano* como espacio de encuentro y diálogo entre diversas disciplinas que tienen particular vínculo con la cultura barroca. Y de inmediato se convocó un primer Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores. Tuvo lugar en Santiago de Compostela en 2013. A continuación, dos años después, se celebró otro en Castellón, al que siguió una tercera edición en Sevilla, en 2017.

Inspirados en las palabras del Inca Garcilaso de la Vega dimos inicio al *III Simposio de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano. "No hay más que un mundo": globalización artística y cultural*, desarrollado en la Universidad Pablo de Olavide y en distintas sedes sevillanas que acogieron a los protagonistas de esta aventura: aproximadamente 160 investigadores, venidos de 17 diferentes países.

Fue en Sevilla, precisamente, donde comprobamos que la red se iba fortaleciendo gracias a la participación de investigadores de otras ediciones, a la vez que se sumaron otros jóvenes, todos ellos con el objetivo de compartir sus estudios sobre el barroco iberoamericano. Tuvimos la fortuna de escuchar a integrantes de universidades y centros de investigación procedentes de Portugal, Francia, Italia, Bélgica, España, Estados Unidos, y un número significativo de latinoamericanos que llegaron de México, Guatemala, Nicaragua, Puerto Rico, Colombia, Perú, Ecuador, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile.

Desde hacía varias décadas, las investigaciones artísticas parecían muy determinadas —tanto en Europa como en América— por miradas fraccionadas, que excluían o eludían relaciones tan vastas y complejas como las existentes entre la cultura hispanoamericana y la

producción intelectual luso-brasileña. La modalidad de los sucesivos encuentros permitió iniciar un cambio de enfoque, marcado en parte por la nueva impronta global, que ayudó a entender fenómenos y procesos comunes en el arte de ambos continentes.

La presente publicación y las materias tratadas son el resultado de abordar variados tópicos del arte, de la arquitectura, de las letras y del pensamiento, lo que tuvo lugar en un extendido territorio cultural, durante los siglos XVII y XVIII. Tal conjunto de investigaciones se ordena en cuatro volúmenes, con sus respectivos títulos que, poéticamente, manifiestan temáticas y enfoques afines.

Espacios y muros es la divisa que define al primero de los tomos, determinado por abordajes en torno a lo limítrofe. Este idea lábil, imprecisa a la vez que necesaria, es materia central en diversas arquitecturas y espacios barrocos, así como en la talla escultórica y en distintos soportes pictóricos. Muchos de los trabajos de este libro centran su reflexión en torno al complejo término frontera; frontera intelectual que se hace manifiesta en la intersección de caminos productivos, gustos y tendencias, transferencias e influjos, no sin por ello minimizar la materialidad concreta de los bordes territoriales y militares. Fronteras, que pueden leerse como límites o como pliegues, que invitan a visitar lo barroco desde un presente determinado también por el vértigo de lo global. Pero si bien nuestra globalidad parece menos definida por lo real-material y más determinada por lo virtual-digital, su omnipresencia actual y sus particulares características podrían encontrar algunas explicaciones o respuestas en aquellos siglos pasados, no demasiados lejanos en materia de claves culturales y hasta de modos comunicacionales.

Pinceles y gubias son los términos para sintetizar el libro siguiente, donde a la materialidad de la imagen barroca le acompaña la previsible inmaterialidad del objeto como eje central, en muchos trabajos. Así, la importancia de teofanías, de irradiaciones, de viajes y llamados místicos, son analizados como materia relevante de la producción artística de los siglos XVII y XVIII. También la mirada introspectiva, hacia un yo tan individual como colectivo, propio de lo barroco, se visibiliza en otras investigaciones de enorme interés para este corpus.

Discursos e imágenes es el marco de un tercer tomo que busca aproximaciones a un barroco retórico, entendido en sentido amplio. Alegorías y emblemas, iconografías materializadas en estampas y curiosas disposiciones perspectivas, nos hablan de miradas propias que, sin

embargo, no eluden la necesidad de un aparato simbólico y pedagógico, que busca formar comunidades y personas. Las preocupaciones más contemporáneas en torno a temas de género, abren también en este tomo nuevos puntos de vista para entender un barroco hasta ahora no visible.

Fastos y ceremonias, reúne investigaciones en torno a los efectos resultantes de factores asociados como la luz —entendida esta como fenómeno tangible y conceptualizable— o la dramatización de un *pathos* terreno proyectado en el plano de lo celestial. El valor de lo gestual se hace presente en el plano de la teatralización barroca, de la que no escapa ni la pintura ni la arquitectura. El valor de la emoción y su impacto de anestesia se proyecta en la música, entendida siempre como instrumento místico y reflexivo a la vez.

Todos los trabajos son fruto de los estudios presentados en las siete sesiones propuestas: *Un mundo sin fronteras; Comercio transoceánico; Un pintor de su época: Bartolomé Esteban Murillo; Mujeres mecenas y artistas; Pinceles, gubias y plumas de un tiempo nuevo; Permanencias y transformaciones en la ciudad; y Festividades en un escenario global*. En las veinticuatro mesas se trataron temas fundamentales como la historiografía, el comercio e intercambio artístico, las obras pictóricas, escultóricas, urbanas y arquitectónicas, la fiesta y la música, los estudios de género y también un espacio dedicado a Bartolomé Esteban Murillo, por ser un año tan especial para la ciudad de Sevilla al cumplirse los 400 años de su nacimiento. Dichas secciones se han respetado, aunque reordenadas, en los cuatro volúmenes publicados por Andavira Editora en Santiago de Compostela y la colección de Universo Barroco Iberoamericano-Enredars de la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla, en donde se reúnen, revisadas y notablemente ampliadas, tanto las comunicaciones de los participantes como las ponencias presentadas por los miembros del Comité Científico.

Se cumplió de este modo con el objetivo principal, el de promover la investigación sobre el barroco en el ámbito Iberoamericano. Y es en esa dirección que consideramos fundamental apoyar a las jóvenes generaciones con estudios en la materia, fomentando el diálogo entre las diversas disciplinas que se implican en el estudio de este tiempo de la cultura. De manera que investigadores de Historia del Arte, Patrimonio Cultural, Literatura, Historia, Música y Filosofía, entre otras, ocupan un significativo papel en los cuatro volúmenes que se presentan, poniendo el énfasis en los intercambios producidos a ambos lados del océano Atlántico.

Tanto la celebración del simposio como la publicación de los presentes libros no habrían sido posibles sin el apoyo brindado por el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, el Grupo de Investigación Iacobus de la Universidade de Santiago de Compostela y el Grupo de Investigación Iconografía i Història de L'Art de la Universitat Jaume I de Castellón, además de la colaboración prestada por la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC).

No podemos terminar estas líneas sin expresar nuestro más sincero agradecimiento a los ponentes que apoyaron con gran entusiasmo esta iniciativa: Luisa Elena Alcalá, Ana María Aranda Bernal, José Javier Azanza López, Ananda Cohen-Aponte, Ramón Gutiérrez, José Martínez Millán, Juan M. Monterroso Montero, Francisco Montes González, Fernando Moreno Cuadro, Víctor Mínguez Cornelles, Álvaro Pascual Chenel y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. También al Comité Científico, entre los que se incluyen además de los citados, Beatriz Barrera Parrilla, Jaime Humberto Borja Gómez, Ángel Justo Estebaranz, Yolanda Fernández Muñoz, Jaime García Bernal, Antonio Gutiérrez Escudero, Rafael López Guzmán, José Manuel López Vázquez, Arsenio Moreno Mendoza, Francisco Ollero Lobato, Francisco Javier Pizarro Gómez, Fernando Quiles García, Gabriela Siracusano y Graciela María Viñuales. Asimismo, también queremos recordar y hacer una mención especial a los investigadores que nos ayudaron a poner un broche de oro a lo vivido durante los cuatro magníficos días del simposio; nos referimos a Ángel Justo Estebaranz, por el concierto de órgano de música barroca que nos regaló en la iglesia de Santa Cruz, a Beatriz Barrera Parrilla y sus alumnos de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, por permitirnos adentrarnos en la noche de la tabacalera con el certamen poético *Vanitas Vanitatis* y a nuestro compañero Salvador Hernández González, por ofrecernos una visita barroca por la ciudad de Sevilla. También queremos agradecer muy especialmente la colaboración en la edición de los compañeros Zara Ruiz Romero, Victoria Sánchez Mellado, Rafael Molina Martín y Concetta Bondi. A todos ellos, gracias.

Esperamos que los libros que ahora presentamos solo sean un anticipo de lo que está por venir, a través de las futuras convocatorias. Nuevas ciudades o las ya conocidas quizá nos permitirán seguir disfrutando, en términos académicos y humanos. De momento, continuaremos trabajando para que así sea.

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya

Antequera como la “Nueva Roma”.

El ciborio manierista de la parroquia de San Pedro de Antequera y sus relaciones conceptuales con las obras y literatura artística del quinientos

Antequera as the “New Rome”: The Mannerist Ciborium of the San Pedro de Antequera Parish and its Conceptual Relationships with the Art and Art Literature of the XVI Century

Antonio Rafael Fernández Paradas

Universidad de Granada, España

antonioparadas@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-3751-7479>

Resumen

Entre los años 1578-1580 Juan Vázquez de Vega terminó el que sería uno de los retablos-baldaquinos más destacados del manierismo andaluz: el baldaquino de la colegiata de Santa María de Antequera, hoy en la parroquia de San Pedro de la misma localidad, cuyos avatares históricos están perfectamente documentados, pero no así la fuente en la que se inspiró, cuestión que ha pasado totalmente desapercibida entre la crítica especializada. Tradicionalmente se han venido considerando que las fuentes de inspiración del mismo eran de procedencia netamente italianas, citándose diversos ejemplos como precedentes. Con el presente trabajo, pretendemos poner de manifiesto las relaciones del conjunto con la tratadística-artística del quinientos.

Palabras clave: literatura artística, tratadística, retablo, diseño, fuentes.

Abstract

Between 1578-1580, Juan Vázquez de Vega finished one of the most outstanding baldachin altarpieces of Andalusian Mannerism: the baldachin of the Santa Maria de Antequera Collegiate, today housed in the San Pedro Parish in the same city. Although the historical events surrounding the piece are perfectly documented, nothing exists concerning the source of its inspiration, a question that has not been addressed by specialized critics. Traditionally, its sources of inspiration have been considered to be Italian in origin, citing different examples as precedents. In this work, we intend to reveal the relationship between the art piece and the artistic treaties of the XVI century.

Keywords: artistic literature, treaties (tratadística), altarpiece, design, sources.

Introducción

A finales del siglo XVI, entre los años 1580 y 1583, el polifacético Juan Vázquez de Vega¹, pintor y escultor, realizó una de las piezas más monumentales e importantes del manierismo andaluz, el retablo-baldaquino de la colegiata de Santa María de Antequera, actualmente en la parroquia de San Pedro de la misma ciudad, iglesia en que fue considerada como la sede la futura catedral de la ciudad cuando ésta consiga emanciparse del obispado malagueño. Aunque se conocen diversos datos sobre su hechura y el famoso pleito que acarreó la instalación del baldaquino en el centro de la nave de la colegiata, las fuentes de inspiración y el impacto que este provocó en la literatura de la época, pasan por ser bastante desconocidas (Fig. 1).

Tradicionalmente se ha venido considerando que las fuentes de inspiración del mismo eran de procedencia netamente italianas, citándose multitud de ejemplos de ciborios y baldaquinos que se han venido a conectar con el antequerano, situándolos como sus propios precedentes, cuestión que se ha enfatizado debido a las influencias italianizantes que producen en las fábricas de la colegiata.

Con el presente trabajo pretendemos analizar y situar el baldaquino de la iglesia de San Pedro de Antequera en el contexto de la literatura artística del siglo XVI, atendiendo pormenorizadamente no solo a los tratados en los que pudo haber cierta inspiración, sino que además se han tenido en cuenta otras posibles fuentes de inspiración, como los túmulos funerarios, las estampas u otros ciborios. Las preguntas que aquí nos hacemos son las siguientes: ¿Cuál o cuáles son las fuentes de inspiración del ciborio de la iglesia de San Pedro de Antequera (Málaga)? ¿Qué relaciones mantiene con la literatura artística del Quinientos? ¿Qué otras fuentes pudieron influir en él? ¿Qué impacto provocó el baldaquino en el arte y la literatura de la época?

La escultura y los retablos antequeranos del siglo XVI. El inicio de una escuela escultórica

La escuela escultórica antequerana pasa por ser, en plena vorágine de la comunicación y las redes sociales, la gran desconocida del panorama escultórico nacional. Eclipsada y anulada, respectivamente, por las producciones y los teóricos sevillanos y granadinos, Antequera fue, desde la segunda mitad del siglo XVI, un centro autárquico que se autoabasteció asimismo en materia artística. Allí afloraron importantes talleres de las

1. Fernández Paradas, Antonio Rafael (coord.). *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la Sociedad del Conocimiento*. Málaga, ExLibric, 2016.

disciplinas artísticas más notables, escultores, retablistas, estuquistas, bordadores, pintores, etc. La estratégica situación geográfica de la ciudad como cruce de caminos en Andalucía, el establecimiento de la mayoría de las órdenes religiosas —tanto masculinas como femeninas—, así como el hecho transcendental de la creación de la Cátedra de Gramática² en 1504 en la colegiata de Santa María, hicieron de la ciudad de Antequera uno de los principales centros culturales de la Corona de Castilla. Sin lugar a dudas, de entre todas las artes será en el campo de la escultura en madera policromada donde Antequera y sus creaciones realizaron sus grandes aportaciones a la historia del arte. La escuela escultórica antequerana³ se extiende desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el siglo XIX, aportando una nutridísima nómina de escultores y retablistas equiparable a otros grandes centros tradicionales. Mientras que los talleres sevillanos y granadinos acusan de una reiteración de las formas y un enorme peso de su propia tradición en el siglo XVIII, el siglo de la Ilustración será el periodo de esplendor de la escuela antequerana. Gracias a la aportación de nuevos lenguajes, la ciudad se convirtió en un importante centro productor y exportador de piezas, extendiendo sus dominios por todo el centro de Andalucía⁴.

Ubicándonos en el contexto en el que se realizó nuestro ciborio objeto de estudio, el siglo XVI, cabe realizar una breve contextualización sobre el periodo para una mayor comprensión del mismo. A la hora de aproximarnos a la centuria, la primera mitad del siglo —y los años finales del siglo XV— se caracteriza por presentar una amalgama de escultores de procedencia variada: granadinos, castellanos, flamencos, etc⁵. Es un momento en el que aún no han aflorado los escultores autóctonos. Las obras escultóricas del periodo son relativamente escasas, así como podemos constatar que hay una total ausencia de retablos góticos, platerescos y renacentistas. Por su parte, la segunda mitad del siglo supone para la ciudad una verdadera explosión artística, consolidándose un núcleo de

-
2. Lara Garrido, José. "La cátedra de gramática de la Iglesia Colegial y la Cultura Humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro", *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de Arte e Historia (1503-1504)*. Málaga, Ayuntamiento de Antequera, 2004, págs. 221-257.
 3. Para profundizar en el conocimiento de la escuela escultórica antequerana, véase Fernández Paradas, Antonio Rafael. "La autarquía artística de una ciudad: Historia de la Escultura barroca antequerana. Exégesis de una escuela", *Escultura barroca española...*, *op. cit.*, págs. 147-207.
 4. En Cabra, Monda, Archidona, Benamejé, Iznajar, Almedinilla, Estepa, Lora de Estepa, Marinaleda, Herrera, Lucena, Osuna, Peñaflo, Puente Genil, entre otros, fueron poblaciones que se proveyeron continuamente de los talleres antequeranos.
 5. Ramírez González, Sergio y Torre Fazio, Julia. *Las artes plásticas en el Renacimiento. Historia del Arte de Málaga*. T. 6. Málaga, Prensa Malagueña S. A, 2011.

maestros, entre los que destacan los escultores⁶, donde figuras como José Hernández, Diego de Vega, Juan Vázquez de Vega o Andrés de Iriarte, entre otros, se encuentran entre las principales personalidades del panorama escultórico andaluz del momento. Son unos autores que muestran una acusada calidad en sus obras, donde descuella, por encima de todo, sus ricas y cuidadas policromías. Este nutrido grupo es, a todas luces, el creador del manierismo antequerano del Quinientos. La gran lacra de la ciudad en el periodo será la total ausencia de retablos renacentistas y manieristas conservados (aunque sí documentados). La única pieza que podemos mencionar es el ciborio, actualmente en la parroquia de San Pedro de Antequera, que llegó procedente de la colegiata de Santa María.

De entre los maestros escultores mencionados no queremos dejar de hacer alusión a Juan Vázquez de Vega (1549-hacia 1599)⁷, por su implicación directa en nuestro trabajo. Fue un maestro polifacético con una educación renacentista, no en vano fue pintor, policromador de esculturas, escultor y dorador. Afamado entre los historiadores antequeranos, Pacheco da buena cuenta de él en el *Arte de la Pintura*. Su obra esta intrínsecamente relacionada con la del pintor Antonio Mohedano y con esculturas de Pablo de Rojas que policromaba. Documentalmente, se conservan bastantes noticias de su obra, actualmente muchas de ellas desaparecidas o en paralelo desconocido. En 1579 aparece documentado como fiador de Francisco de Azurriola, que en ese momento estaba inmerso en las obras de la colegiata. En 1587 contrató un Santo Domingo, y en 1588, una Virgen del Rosario, para la población de Teba (Málaga). En estas fechas realizó el que era uno de los encargos más deseados del momento, el retablo mayor de la iglesia conventual de los franciscanos de Antequera, sustituido en 1787 por Antonio Palomo. Entre las obras documentadas y conservadas, cabe mencionar nuestro ciborio, así como la Virgen del Rosario para la cofradía de la Caridad, realiza en 1587, y un San Roque para el convento de los agustinos de la ciudad, que realizó en 1586⁸.

6. Véase Escalante Jiménez, José. “El círculo escultórico antequerano del siglo XVI”, *Revista de estudios Antequeranos*, n.º 1, 1993, págs. 333-344; Sánchez López, Juan Antonio. “Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga. La difusión de una manera”, Gila Medina, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580-1635*. Madrid, Arco libros, 2010, págs. 412-454.

7. Escalante Jiménez, José. *Fragments para una historia de Antequera*. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2009, págs. 53-55.

8. Escalante Jiménez, José. “El círculo escultórico antequerano...”, *op. cit.*, págs. 333-344.

La historia del ciborio de la colegiata de Santa María de Antequera (actualmente en la parroquia de San Pedro de la misma ciudad), a la postre, uno de los más grandes de la cristiandad, fue tan aireada como azarosa, ya que entre sus líneas se entrecruzan obispos, canónigos, el cabildo colegial, el cabildo municipal, el prior de los franciscanos, mujeres —y sin saberlo—, y hasta el mismísimo rey se vio envuelto en la polémica de tientes folletinescos de la que será protagonista nuestro monumental ciborio.

El ciborio de la colegiata de Santa María. Aires italianos para una colegiata andaluza

Comencemos, ubicándonos en el espacio geográfico y en el tiempo histórico. Según ha podido documentar la profesora Rosario Camacho, "inicialmente existía un altar en la capilla mayor" posiblemente se encontraba en este altar un "monumento" que había realizado para la iglesia de Santa María el carpintero Juan de Atienza, en 1537⁹ y, como no se viera bien al oficiante desde muchas partes de la iglesia, el obispo D. Francisco Pacheco de Córdoba mandó construir un baldaquino, que se colocó en el centro de la nave principal flanqueado por los escaños del Consejo, cuyo coste superó los 3.500 ducados de las Fabricas de Antequera. El obispo mandó hacer un "tabernáculo de piedra roja jaspeada y cuatro columnas de madera estriada y cimborrio de madera oro y azul, y en el interior Cristo, su madre y los cuatro evangelistas y cuatro Doctores"¹⁰. La fecha en la que el obispo Francisco Pacheco de Córdoba decide poner en marcha su proyecto fue en 1578, año en la que se contratan los basamentos en piedra caliza roja del torcal¹¹. Posteriormente, según reza la escritura ante notario público, "en la ciudad de Antequera en treinta días del mes de agosto de mill e quinientos ochenta años por ante mi el scrivano e testigos Juan Vazquez pintor como principal deudor e francisco gutierrez de lepe albañil como fiador e principal pagador vecinos desta dha ciudad de Antequera... dixieron que por quanto el dho Juan Vazquez tiene de dora e pintar el tabernáculo de la iglesia mayor de dha ciudad e como fuere haciendo la dha obra se le tiene que yr pagando"¹². La historiografía ha venido considerando que el inicio de la ejecución del baldaquino¹³ fue el año 1578, así como que en 1580 este debió estar

9. A. C. M. Leg. 891, *Libro de las Visitaciones...* fol. 70, Citado por: Camacho Martínez, Rosario. "Arquitectura y Colegiata. Santa María la Mayor y san Sebastián de Antequera", *La Real Colegiata de Antequera...*, *op. cit.*, págs. 121-153.

10. *Ibidem*.

11. A. H. M. A.- F. P. N. Escribano: Gonzalo de León. Legajo 395, fols. 214 v-215r.

12. A. H. M. A.- F. P. N. Escribano Juan Pérez Berrio. Legajo 943, fols. 391v- 392 r.

13. Formalmente, el baldaquino presenta la siguiente estructura y decoración. "La acusada sugestión de tales modelos [los italianos] sobre el ciborio antequerano determina que deba distinguirse un primer nivel de altura integrado por las cuatro esbeltas columnas corintias que sustentan la estructura, apeándose en altos pedestales de piedra. Remontando los capiteles de aquellas, aparece el dado brunelleschiano o trozo de entablamento que hace las veces de su suplemento en la consecución de

finalizado. Ahora bien, de nuevo la profesora Camacho ha evidenciado que, como mínimo, hasta 1583 el baldaquino no estaría terminado y no se trasladaría a la nave central hasta este año¹⁴.

El ciborio fue ubicado en el centro de la nave de la iglesia, no en la cabecera de la misma. Este fue el comienzo de su propia perdición. La tradición española mandaba que el presbiterio mayor de las cabeceras de las iglesias estuviese coronado por retablo mayor, que focalizaba todas las miradas y cobijaba al Santísimo. En cambio, el obispo de Málaga, Pacheco de Córdoba, optó por una renovada planta centralizada netamente postridentina, a la “manera” italiana o “siloesca”, por seguir el modelo que el maestro siguió para la catedral de Granada. El ciborio centralizado fue pensado para cobijar la mesa de altar sobre la que se expondrían la custodia con la Sagrada Forma consagrada. Según el profesor Sánchez López, “el ciborio constituye el núcleo que concentra alrededor del altar todas las fuerzas provenientes del submundo telúrico de las profundidades que a través de las columnas se comunican con el plano terreno, pues será desde los cuatro Puntos Cardinales donde se eleve la mirada de las criaturas hacia la bóveda del firmamento (...) A propósito de la cuestión, no puede minusvalorarse el titánico esfuerzo teológico del Catolicismo a la hora de construir una superestructura dogmática, literaria y legislativa en torno a una devoción abstracta, únicamente justificada por la Fe”¹⁵.

altura del alzado, a la par que actúa de elemento de transición y sustenta el segundo nivel, constituido por pilares de ático que alcanzan la estructura adintelada básica de conjunto al soportar el entablamento cuadrangular con decoración de roleos entrelazados en el friso. Sobre tan singular “plataforma” descansa una cúpula octogonal, sobre tambor, cuyos ángulos resaltan tornapuntas acanalados a modo de mensulones, cuya misión consiste en simular el efecto de trasladar el “empuje” de los nervios a la base de la estructura. Pináculos jarriformes sobre plintos escoltan los extremos del cuadrado. La bóveda culmina en una pequeña linterna con remate bulboso coronado por un Crucifijo pintado. La decoración pictórica alterna los tondos con las cuatro Virtudes Cardinales —Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza—, entre roleos y elementos grotescos que recubren el tambor de la cúpula, con el discurso iconográfico de corte doctrinal y eclesiológico desarrollado en el intradós de la misma cubierta. La secuencia rítmica de los gajos facilita una distribución radial de los temas del *Salvador* y la *Virgen*, los *Fundamenta Ecclesiae* —*San Pedro*— *San Pedro* y los cuatro evangelistas —*Mateo*, *Marcos*, *Lucas* y *Juan*— cuyos bustos campean en torno a la paloma del Espíritu Santo”. Sánchez López, Juan Antonio. “Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga...”, *op. cit.*, pág. 429.

14. A. H. M. A., Libro n.º 61, *Erección...*, fol 320. Camacho Martínez, Rosario. “Arquitectura y Colegiata. Santa María la Mayor...”, *op. cit.*, pág. 131.

15. Sánchez López, Juan Antonio. “Malos tiempos para lírica. Decoro arquitectónico y controversia litúrgica en tono al ciborio y tabernáculo de la Colegiata de Santa María de Antequera”, *Estudios de Historia Moderna: homenaje a la doctora María Isabel Pérez de Colosía Rodríguez*. Málaga, Universidad de Málaga, 2006, págs. 539- 595.

Como decíamos, la ubicación centralizada del ciborio en la nave de la iglesia fue la manzana de la discordia en la Antequera de la segunda mitad del siglo XVI. La misma fue objeto de una larga controversia que acabó, incluso, en manos del rey, al tratarse de una obra de patronato real. En ella se vieron envueltos los vecinos del barrio, el cabildo colegial, el cabildo catedralicio, el cabildo municipal, dos obispos y, como decíamos, el propio rey. Reduciendo la cuestión al mero titular periodístico, de todos los agentes mencionados, a nadie le gustaba la ubicación en el centro de la nave del monumental ciborio, salvo a los dos obispos de la diócesis de Málaga¹⁶. La razón inicial de la polémica viene por la supuesta falta de visibilidad del altar mayor por parte de los fieles, pero Sánchez López ha puesto de manifiesto que dentro de la "controversia antequerana se infiere cómo el altar centralizado que había constituido la máxima aspiración del cristocentrismo renacentista estaba destinado a ser un incomprendido dentro del microcosmos sagrado de la Reforma Católica, una vez evaporada la carga poética, mística y utópica del Humanismo (...) No obstante, la verdadera piedra de toque del asunto no era la demanda de una participación más activa en la liturgia, sino que al imponer dicho emplazamiento para el ciborio Pacheco había matado dos pájaros de un tiro, subordinando el espacio de la iglesia al elemento principal, al tiempo que desposeía y "arrojaba", literalmente, de sus asientos a quienes se empeñaban en seguir contando, a toda costa, con lugares de privilegio desde donde asistir al oficio"¹⁷. Tan magna problemática, conllevó un largo expediente en el que unos abogaban por el traslado del ciborio a la cabecera, mientras que otros, los prelados malagueños, manifestaron y lucharon para que el ciborio se mantuviera en su ubicación primigenia¹⁸. A fecha de 1590 todavía no se había buscado una solución, aunque finalmente el ciborio fue trasladado a la cabecera.

16. Para un estudio profundo del pleito establecido en relación a la pertinente modificación de la estructura, y la razones reales de ésta, desde el centro de la nave a la cabecera, véase el texto de Juan Antonio Sánchez López. *Ibídem*.

17. *Ibídem*, pág. 560.

18. Para comprender mejor la situación, reproducimos las palabras de la profesora Camacho al respecto: "sin embargo no resultaba tan visible, estaba muy expuesto sin reja que lo resguardase, era incómodo al tener que albergar a muchas personas junto a él, e interrumpía el paso, y como, además, el pueblo se colocaba desde el tabernáculo a las puertas de la iglesia y el coro estaba dentro de la capilla mayor no se oía bien y se desviaba la atención, por lo que el cabildo solicitó colocar el tabernáculo al fondo de la capilla mayor, pero por el traslado del obispo D. Francisco Pacheco a Córdoba no se llevó a cabo. En 1587, al visitar la ciudad el nuevo obispo, D. García de Haro, el Cabildo le pidió una solución, que no consideraría oportuna ya que finalmente recurrió al Rey, como iglesia perteneciente al Real Patronato. Este pidió informes en 1589 y al año siguiente le fueron enviados desde Antequera, los del P. Guardián de San Francisco y del Corregidor que se acompañan con planos" (Archivo General de Simancas, Patronato Eclesiástico. Leg. N.º 31 y Mapas, Planos y dibujos

Si recordamos, el ciborio estaba pensado para que cobijara una mesa de altar y no un sagrario, por lo que suponemos que el sagrario seguía siendo aquel que se realizó en 1537, y que estaba en la cabecera de la nave, rodeado del coro.

Una vez reubicado el ciborio y, gracias a la resistencia pasiva de los implicados, en el año 1610 el cabildo colegial le encargó a Antonio Mohedano el diseño de un gran tabernáculo/sagrario que quedaría emplazado bajo el ciborio. Con forma de custodia torriforme, fue ensamblado por los hermanos Juan Marcos y Diego Maldonado, siendo policromado y dorado por el propio Mohedano (1613-1617).

El conjunto fue trasladado al cambiar la sede de la colegiata de Santa María a San Sebastián. Finalmente, por decreto episcopal de 28 de noviembre de 1801, el baldaquino fue trasladado a la iglesia parroquial de San Pedro, a su cabecera, donde aún hoy pervive.

XIII-30, 31 y 32.). (...) Fue también llamado a informar el Obispo García de Haro, quien se mostró molesto por este recurso, ratificándose en la solución aportada en 1587: dado lo costoso del traslado, optaba por mantener el tabernáculo en la nave central modificando ligeramente la situación del altar para que fuera más visible y decir la Misa como se acostumbraba en Roma, otros lugares de Italia e incluso en Salamanca, lo cual, una vez que también se corrieran las bancas del Cabildo, sólo afectaría negativamente a unos pocos (...) Por su parte el Corregidor, D. Diego de Guzmán y Lugo, apoyaba el traslado a la capilla mayor, aduciendo razones morales por la proximidad de las mujeres a los clérigos, el dar la espalda a las otras capillas en las que se pudiera estar celebrando, la situación del púlpito, la disposición de los asientos de las autoridades, la pequeñez de la custodia sobre el altar mayor que podía ser robada fácilmente y la dificultad de que el pueblo no oyera bien los cantos del coro (...) Pero esta propuesta iba a más, suponía su eliminación ya que proponía aprovechar los basamentos de piedra para hacer gradas en la capilla mayor y colocar allí el tabernáculo, ya más limitado y con un dosel, hasta tanto la iglesia reuniese fondos para hacer un retablo en el que se aprovecharían las columnas y toda la madera, “que en esta tierra es de estima”, o trasladarlo a alguna de las parroquias; de ese modo la capilla mayor quedaba desembarazada para que cupiesen más asientos para las autoridades de la Ciudad y proponía adelantar el coro un tramo más con respecto al dibujado (...) El informe de Fray Andrés de Toro, Padre Guardián del convento de San Francisco de Antequera parece más desinteresado, aunque se identifica bastante con el del Corregidor: considera el argumento del obispo para que el tabernáculo permanezca en la nave central, pero indica que cuando se hizo la iglesia no se pensó en colocar un tabernáculo en ella por lo que no tenía proporción, “por ser una nave prolongada”, por lo que el Santísimo Sacramento estaba muy expuesto, incluso a los vientos, e informa favorablemente el traslado a la capilla mayor donde no se perdería el valor del tabernáculo y el Santísimo estaría con mayor decencia “puesto entre cortinas de seda”. Camacho Martínez, Rosario. “Arquitectura y Colegiata. Santa María la Mayor...”, *op. cit.*, págs. 121-153.

Los diversos autores que han reflexionado sobre el ciborio de Antequera han venido concretando su origen en los modelos de ciborio italianos paleocristianos, situando la tipología del mismo en plena época medieval. Curiosamente, las justificaciones cristocéntricas del mismo son siempre renacentistas y no medievales. El profesor Sánchez López ha mencionado los siguientes ejemplos como paradigmas de ciborios que circulaban por el imaginario colectivo: “los ciboria medievales de San de Juan de Duero (Soria), de las basílicas de Castel Sant’Elia y Santa Cristina de Bolsena en la provincia de Viterbo y San Niccolo de Barri; sin olvidar los ejemplos romanos de Santa María In Cosmedín, San Lorenzo Extramuros y Santa Cecilia in Trastévere, estos dos últimos labrados por Arnolfo di Cambio en 1285 y 1293, respectivamente.”¹⁹ Por su parte, Romero Benítez²⁰ menciona el “ciborio de la iglesia de Santa María de Spello, en Umbría, y no lejos de Orvieto, o de la capilla del Sagrario de la catedral de Monreale en la isla de Sicilia”²¹, recalcando que “quizás el precedente más claro de nuestro baldaquino lo encontremos en el ciborio que el Pinturichio reproduce en una de sus pinturas murales de la Biblioteca Piccolomini de la catedral de Siena, representando la entrada de Pio II, coronado pontífice, en la basílica mayor de San Juan de Letrán de Roma. Si comparamos el espacio representado —se pintó entre los años 1505 y 1507— y la realidad de la capilla mayor de la colegiata no podemos sino sorprendernos del enorme paralelismo en cuanto a concepto espacial y morfológico”²².

Las fuentes tradicionales de inspiración

A la hora de comprender la realidad conceptual del Ciborio antequerano, en sus relaciones dimensionales con las fuentes del siglo XVI, debemos tener en cuenta varias cuestiones. En primer lugar, que la tipología del mismo era netamente medieval y que, por lo tanto, la idea estaba latente por lo que existían multitud de posibles fuentes de inspiración, sin olvidar que en el siglo XVI, un malagueño de la familia de los Torres, fue arzobispo de Monreale, donde existía un ciborio formalmente similar

El baldaquino en el contexto de la literatura artística del quinientos

19. Sánchez López, Juan Antonio. “Malos tiempos para lírica...”, *op. cit.*, pág. 545.

20. Romero Benítez, Jesús. “La colegiata de Santa María como foco de renovación estética: La obsesión italiana”, *La Real Colegiata de Antequera...*, *op. cit.*, pág. 116.

21. Es interesante mencionar que el malagueño Luis de Torres II, fue arzobispo de Monreal en siglo XVI. López Beltrán, María Teresa. “Los Torres de Málaga: Un ilustre linaje de ascendencia judía con proyección internacional”, Camacho Martínez, Rosario; Asenjo Rubio, Eduardo; Calderón Roca, Belén (coords.). *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga, Ministerio de Innovación y Ciencia, 2011, págs. 47-64.

22. Recuérdese que el emplazamiento original del ciborio no fue la cabecera de la colegiata.

al antequerano. Ahora bien, nosotros pensamos que el ciborio de San Pedro, era un hijo de su tiempo, y que el mismo es fruto de un sistema trascendental de ideas netamente renacentista, tal y como ha apuntado el profesor Sánchez López. De otra manera no se puede entender la ubicación, origen de la controversia, centralizada del ciborio en la nave de la iglesia. En segundo lugar debemos tener en cuenta el ciborio de la catedral granadina ya que la "solución no podía venir de otro conducto que no fuese el de la carga idealista inherente al altar centralizado, cuyo prestigio en territorio hispano ya se había ocupado de acrisolar aquel ciborio de madera dorada que Diego de Siloé diseñara en 1528, para ser ejecutado por antes de la consagración de la cabecera de la catedral de Granada en 1561"²³.

En la actualidad se desconocen las trazas del ciborio antequerano, lo que nos lleva a preguntarnos ¿Qué le debe el ciborio al arte y la literatura del siglo XVI? ¿Qué impacto provocó el mismo en su época? Más allá del mencionado ciborio granadino, en relación a las fuentes de inspiración, Jesús Romero menciona, en relación al diseño de la obra, que "fue alguien que manejaba con facilidad los tratados o libros de arquitectura, quizás las tempranas ediciones de Serlio y Palladio, en particular, que también debía conocer, posiblemente a través de estampas, lo que estaba levantando en San Lorenzo del Escorial"²⁴.

Por nuestra parte, hemos querido profundizar en las posibles fuentes de inspiración del siglo XVI que pudieran tener alguna relación con él, y el impacto que este provocó en el arte de su época. Para ello hemos analizado diversas fuentes. En primer lugar, hemos revisado los tratados ilustrados de arquitectura del momento, los heredados del renacimiento, y los inmediatamente publicados en fechas posteriores a la realización del ciborio. En segundo lugar, hemos tenido en cuenta el "arte" de los túmulos funerarios de la época, ya que partimos de una premisa, eran fuertemente difundidos gracias a las estampas por lo que en ellos pudo recaer la idea para el ciborio antequerano. Igualmente hemos buscados baldaquinos/ciborios materiales conservados de la época. Finalmente, queremos poner en relación el ciborio antequerano con el arte de la platería, especialmente con el tratado de Juan de Arfe, la *Varia commesuración para la Escultura y la Architectura*, lo que nos ha

23. Sánchez López, Juan Antonio. "Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga...", *op. cit.*, pág. 426.

24. Romero Benítez, Jesús. "La colegiata de Santa María como foco de renovación estética...", *op. cit.*, págs. 115-119.

llevado a plantearnos varias cuestiones que relacionan directamente al baldaquino con la *Varia*.

En relación a los tratados arquitectónicos ilustrados de la época, hemos revisado el Serlio de Villalpando; el Alberti de Zamorano y el Vitruvio de Urrea. El *Compendio de arquitectura y simetría de los templos* (que parte de un manuscrito de Gil de Hontañón). El *Vitruvio* de Lázaro de Velasco. Las *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, impreso en 1526. El texto de Vignola. La obra de Giovanni Battista Montano, el *Libro de cortes de cantería* de Alonso de Vandelvira (y la versión de Philippe Lázaro de Goiti). Del análisis de los tratados mencionados, no se ha detectado ninguna fuente literal completa exacta. La idea de las columnas y los basamentos aparecen en varias obras, por ejemplo en el tratado de las *Reglas de los cinco órdenes de la arquitectura* de Vignola (primera edición de 1562, traducción al castellano de 1593). Ahora bien, de entre los textos revisados, las *Medidas del Romano* de 1526²⁵, muestra al menos cuatro planchas, que podríamos considerar un precedente muy cercano como fuente de inspiración del ciborio. El primero corresponde a un frontispicio con un entablamento sobre columnas jónicas con basamentos; el segundo al propio basamento; el tercero a dos diseños arquitectónicos cuyas formas vienen a reproducir la estructura del baldaquino de una manera muy simplificada; y finalmente el cuarto, una columna corintia sobre el pedestal (que encontramos en varios tratados). Los diseños mencionados no presentan ni el dado brunelleschiano²⁶, ni las columnas estriadas, que serían aportación del periodo.

En relación a los túmulos funerarios que se realizaban tras la muerte de algún monarca, miembro de la familia real o la corte pontificia, los diseños y grabados conservados de estos monumentos efímeros son una fuente de información de primera magnitud, al permitirnos conocer las tradiciones relacionadas con los ritos funerarios de la época. Muchos de estos monumentos adquieren un desarrollo torriforme, a la manera de las custodias de asiento, lo que permite una mayor proyección en vertical como elemento sustentante de toda la parafernalia funeraria que identifica las grandezas y virtudes del difunto. Estas piezas, en relación a nuestro ciborio, nos interesan por dos razones, por un lado, por el ya mencionado desarrollo en vertical de su alzado, ya que suelen presentar una superposición de "baldaquinos" y, por otro, por su propia estructura

25. Consultada la edición de 1541.

26. Que estaba latente desde el siglo XV, y que podemos encontrar en las columnas de la catedral de Málaga), y que en el caso del Baldaquino, vendrían a aportar altura al mismo.

formal, ya que varios de ellos, relativos al periodo, pueden presentar en alzado estructuras arquitecónicas, que es la solución que manifiesta el ciborio antequerano, en lugar de unir las columnas por sistemas de arcos. Evidentemente, es una solución que viene desde antiguo, pero la superposición de varios cuerpos en un espacio tridimensional, es muy del gusto de la época. Nos interesa el concepto, la verticalidad, la superposición de cuerpos y la solución a base de arquitecónicas. Desde el punto de vista de los monarcas, Carlos V falleció el 21 de septiembre de 1558, mientras que Felipe II lo hizo el 13 de septiembre de 1598²⁷. Por fechas de posibles influencias, nos interesa el primero de ellos. Queremos mencionar los grabados que reproducen los túmulos funerarios del emperador en Bruselas, México y Valladolid. Salvando las distancias formales, especialmente los dos primeros evidencian relaciones visuales con el ciborio antequerano, especialmente por las formas tan marcadas en su frontalidad, al presentar columnas (o pilares) arquitecónicas sobre pedestales. Son estas formas compositivas, depuradas y clásicas, las que nos permiten establecer relaciones formales con la pieza antequerana.

Desde el punto de vista de las piezas materiales conservadas, o que existieron, y que conocemos gracias a estampas, nos interesa mencionar dos obras que creemos son de especial trascendencia. Nos referimos al grabado de Werro de 1580 que nos muestra el primitivo ciborio de la basílica de San Pedro de Roma. El ciborio romano, a nivel de composición, es una pieza que formalmente muestra múltiples conexiones visuales con el ciborio de San Pedro, cuatro columnas, con un pequeño entablamento, que sostienen una cúpula, gallonada, y con costillas, linterna coronada por una cruz, y circunscrito por una verja, al igual que el antequerano. Ahora bien, si importante es la relación formal, nosotros pensamos que podría existir una relación conceptual mucho más profunda y trascendental entre el ciborio romano y el antequerano. La muy noble ciudad de Antequera, en época moderna, vino a definirse a sí misma como "Antequera Ciudad de Dios", convertida en un "lugar autosuficiente pero sacralizado y militarizado, esto es, lugar de Dios y del Rey"²⁸. "Antequera resumía, casi a la perfección, el paradigma de ciudad católica (tridentina) ideal, mezcla de Jerusalén y Roma, como en aquella también aquí existían un monte Gólgota o Calvario (el cerro de la Vera Cruz, situado asimismo al norte de la ciudad: "por ser este cerro

27. Fue Felipe II, quién tuvo que manifestarse a favor o no de cambiar la ubicación del ciborio en la Colegiata.

28. Parejo Barranco, Antonio. *Una lectura simbólica de la Antequera Barroca*. Málaga, Ayuntamiento de Antequera y Fundación Unicaja, 1993, pág. 107.

paredido al el Calvario de Jerusalem, y en el hacer las vías sacras...²⁹ y un 'desierto', retiro de anacoretas (el convento de la Magdalena)"; al igual que la ciudad de Sixto V, se encontraba rodeada de siete colinas (además de los dos ya citados, el de la Horca, del Matadero, de San Cristóbal, de Santa Lucía y el de la Virgen de la Cabeza). Para completar el escenario, el Torcal cerraba de manera imponente un escenario físico que parecía esculpido a la medida de las exigencias de teatralidad y participación características de los proyectos contrarreformistas y refeudalizador"³⁰. Antequera al levantar su grandioso ciborio, insistimos, uno de los más grandes de la cristiandad para su época, se estaba reafirmando así misma como la "Nueva Roma". Hasta el momento solo se había incido en la idea cristocentría del ciborio, pero nunca en la visión "Antequeracentrica" del mismo, Antequera como centro del cristianismo, como Ciudad de Dios. Nosotros pensamos que el ciborio de la basílica de San Pedro de Roma, no el barroco de Bernini sino el anterior, así como los grabados que de él circulaban, son la fuente directa de la que parte el ciborio antequerano desde un punto de vista formal, pero también con un marcado carácter idolátrico. Existe otra cuestión más que creemos poder responder, hasta ahora todavía no se había terminado de explicar el porqué de la ubicación tan particular del ciborio antequerano. Si hacemos memoria, el mismo se ubicaba en el centro de la nave, lo que desencadenó el famoso pleito sobre su ubicación. Creemos que este emplazamiento no era casual, sino que respondía a buscar una ubicación similar a la del ciborio de San Pedro del Vaticano, que no estaba en la cabecera de la iglesia sino en la nave, rodeado por una escalinata y una verja, al igual que pasará en el antequerano.

Pocos años antes de 1580 se construyó el ciborio de piedra de la iglesia de Santa Inés Extramuros, que a falta del dado brunelleschiano, es idéntico al ciborio antequerano. El de Santa Inés viene a ser la "copia", puesta al día, del primitivo ciborio del Vaticano, lo que confirma nuestra teoría. El ciborio antequerano no solo podría mostrar el ideario cristocéntrico y eucarístico del Concilio de Trento, sino que, además, simbolizaba y reclamaba a Antequera como la "Nueva Roma", reflejando a imagen y semejanza aquel viejo ciborio que cobijaba la piedra sobre la cual Pedro edificó la Iglesia de Cristo, lo que de nuevo evidencia la razón por la que debajo del ciborio antequerano no había un sagrario sino una

29. Barrero Baquerizo, F. *Antigüedades de Antequera*. Texto manuscrito. 2 Vols. 1732, fol. 330r.

30. Parejo Barranco, Antonio. *Una lectura simbólica...*, op. cit., pág. 109.

mesa del altar, que vendría a incidir en el mensaje apostólico que Jesús legó a Pedro.

En este rosario de relaciones existe una cuenta en la que no queremos dejar de insistir. En 1585, en Sevilla, Juan de Arfe publica los dos primeros libros de su obra *De varia commensuración para la Esculptura y Architectura*, cuya edición completa de cuatro libros será publicada en 1587. Si hacemos memoria y atendemos a la cronología, los basamentos del ciborio antequerano se contratan en 1578, en 1580 se firma la escritura para el dorado y policromado, en 1583 aún no estaba terminado, y no lo estará hasta 1587, cuando el obispo de Málaga se persone en Santa María para comprobar, en primera persona, la realidad del ciborio. En el libro IV de la *Varia*, destinado al ajuar de las iglesias, aparecen tres modelos de andas, de los cuáles uno es prácticamente idéntico al ciborio antequerano, al de Santa Inés y, como no, al primitivo del Vaticano, a falta, de nuevo, del dado brunelleschiano que se añadiría al modelo de Santa María para darle mayor esbeltez. Las fechas de realización del ciborio antequerano indican que la fuente no puede ser la plancha de la *Varia*, ¿Pudo existir un dibujo de Juan de Arfe previo? o por el contrario, ¿Fue el ciborio de San Pedro de Antequera el que influyó en el diseño de Juan de Arte para la *Varia*? ¿Refleja la plancha de Juan de Arfe el primitivo ciborio de San Pedro de Vaticano? Al respecto de los diseños de andas de Arfe, Heredia Moreno, en relación a las fuentes del mismo, afirma que en “el título II del Libro IV, dedicado a las piezas de iglesia, es la aportación teórica más original de la *Varia* sobre la arquitectura en plata y supone la aplicación de los órdenes y de las proporciones, a estructuras de planta central, como andas, custodias y manzanas de templete.” Juan traza tres modelos de andas, de órdenes dórico, jónico y corintio, y con dos cuerpos desiguales, de planta cuadrada el inferior y circular el segundo. La inclusión de las primeras, en contra de su propia teoría expresada en el capítulo V del Libro IV de que la plata “no admite la orden Dorica, por desnuda de ornato, y malos de poner los triglifos en los fressos”, obedecería a su intención de que el tratado sirviese tanto a los plateros como a los tracistas de retablos o a los arquitectos, dado que los templetos y andas de madera o de piedra eran piezas habituales en la época. De hecho, Arfe pudo tener en cuenta los modelos de Juan de Herrera para el sagrario y la custodia del monasterio de El Escorial, difundidos a través de las estampas de Perret de 1583-1584. También pudo ver en Sevilla el del folio 117 del *Libro de Arquitectura* de Hernán Ruiz³¹. En función de las influencias y relaciones que aquí estamos plan-

31. Heredia Moreno, María del Carmen. “Juan de Arfe y Villafaña, tratadista de arqui-

teando del primitivo ciborio de San Pedro del Vaticano, el de Santa Inés y el propio antequerano, nosotros pensamos la plancha de Arfe, además de estar influenciada por el diseño de Juan de Herrera, parte de estos tres precedentes, especialmente sobre el primero de ellos, al ser el ciborio de referencia obligatorio citar, cuyas columnas eran, además, dóricas y sin basa, algo que por causa mayor tuyo que aceptar Arfe.

Con este estudio hemos intentado poner de manifiesto cómo el ciborio antequerano pasa por ser, a día de hoy, una pieza fascinante a la par que conflictiva, de igual forma que lo fue en su momento. En nuestra opinión, el mismo no solo recoge toda la conceptualidad renacentista italiana en relación a la figura de Cristo y la Eucaristía, sino que además fue uno de los medios mediante el cual la ciudad de Antequera se equiparó a la ciudad de los papas, asumiendo en primera persona ser la "Nueva Roma", la "Ciudad de Dios".

tectura y arquitecto de plata labrada", *Estudios de platería San Eloy*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, págs. 193-212.