

Antonio Joaquín Santos Márquez

anjo@us.es

Ens.hist.teor.arte

Santos Márquez, Antonio Joaquín, «Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 22, pp. 88-111.

RESUMEN

Este trabajo estudia la importancia que tuvo el Concilio de Trento en el arte sevillano de los siglos XVII y XVIII, y concretamente en una de sus obras más representativas, el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla, a partir de una lectura histórica, iconográfica y simbólica del mismo.

PALABRAS CLAVE

Contrarreforma, Iglesia Católica, Arte Barroco, Sevilla, Trono de Octavas.

TITLE

The exaltation of Eucharistic doctrine and other Catholic dogmas in the Trono de Octavas of Seville Cathedral: An iconographical study.

ABSTRACT

Through an iconographic, historical and symbolic study the *Trono de Octavas* of Seville Cathedral, one of the most representative works of art of the city, this paper analyzes the importance of the Council of Trento in Seville's 17th and 18th century art.

KEY WORDS

Counter-Reformation, Catholic Church, Baroque Art, Seville, *Trono de Octavas*.

Afiliación institucional

Profesor titular
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla
España

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo de investigación *Laboratorio de Arte* y personal investigador del proyecto *Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en la Diócesis de Sevilla*. Centra sus investigaciones en el campo de estudio de las Artes Suntuarias durante la Edad Moderna. Entre sus trabajos más relevantes destacan sus libros *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos* (Sevilla, 2007) y *La platería religiosa en el sur de la Provincia de Badajoz* (Badajoz, 2008), además de otros muchos capítulos de libro y artículos versados en diferentes aspectos de esta materia artística.

Recibido abril 11 de 2012
Aceptado Junio 19 de 2012

Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía

Antonio Joaquín Santos Márquez

El periodo histórico de la Contrarreforma en España supone uno de los capítulos más brillantes y creativos de su arte religioso. La estricta observancia de la dogmática del Concilio de Trento determinará una clara necesidad de renovación y adecuación del templo católico para mostrar su firme adhesión al nuevo rostro triunfante de la Iglesia Romana. En este sentido, el Sacramento de la Eucaristía fue uno de los dogmas que mayor trascendencia tuvo en ese proceso creativo¹. Sin duda, su preeminencia adquirida tras la reforma católica se debe en parte al rechazo tajante de los protestantes, que hará reaccionar a la Iglesia encumbrándolo como el principal de su credo². Así quedó planteado en la Sesión XIII del Concilio, el 11 de octubre de 1551, bajo el título Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía y en la XXII celebrada en la primavera de 1562, en la que se definió el dogma de la Transubstanciación, verdadero símbolo y bandera del Catolicismo³. Un proceso de reafirmación de una doctrina eucarística cuyos orígenes se encuentran en la Edad Media, cuando en 1264 se instituyó la

¹ Un estudio interesante e inicial sobre esta creatividad artística española vinculada al Santísimo Sacramento es de M. Trens, *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona: Ayma Editores, 1952.

² E. Malé, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid: Encuentro, 2001, pp. 75-78.

³ I. López de Ayala, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1856, pp. xx-xxi, y C. Heredia Moreno, «El culto a la eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas», en M. C. Lacarra Ducay (coord.), *El Barroco en las Catedrales Españolas*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 279-280.

festividad del Corpus Christi, cuyo ceremonial y procesión pública saldrán fortalecidos como una verdadera demostración y manifestación de ortodoxia en los principios católicos⁴. Pero la presencia y veneración a la Eucaristía no solo se ceñirá a esta celebración, sino que, como se mencionó antes, el Concilio lo hará omnipresente, imponiendo sus bases doctrinales, como eran la obligación de reservar el Sacramento en el sagrario, la visita a los enfermos, la asistencia y participación de los fieles en las ceremonias litúrgicas eucarísticas, la comunión frecuente, etc.

Así pues, como centro gravitatorio de la Iglesia Católica, esta se identificó incluso con la misma esencia del Santísimo Sacramento, querido y amado no solo por las autoridades eclesiásticas, con la aplicación de las conclusiones conciliares en sus respectivas diócesis a través de sínodos diocesanos organizados desde las últimas décadas del siglo XVI, sino también lo será por el pueblo, al que el propio Concilio exhortaba en la Sesión XIII, en el capítulo 8, a la participación y desarrollo de su culto, materializándose en la organización de cofradías y hermandades sacramentales⁵. Una reverencia, que incluso se hará en ocasiones ininterrumpida, gracias a la Bula *Graves et diuturnae* promulgada por Clemente VIII en 1592, que determinaba la implantación de la Adoración Perpetua al Santísimo Sacramento⁶. Y como consecuencia, el arte de su tiempo tuvo que adecuarse a este fervor eucarístico, y el barroco con sus grandilocuentes y espectaculares escenografías perfectamente demostraba ese nuevo ideario. Unos escenarios que en ocasiones eran también efímeros, principalmente cuando se organizaban sus cultos principales, que venían a seguir las pautas marcadas por las fiestas de la época. Entre estas construcciones destacaron los monumentos eucarísticos para la reserva del Sacramento en Semana Santa, con túmulos similares a los que se levantaban en las exequias regias, y aquellos tronos donde se manifestaba el Santísimo Sacramento en las Octavas, una liturgia establecida por Juan XXII en 1316, junto a la procesión solemne del Corpus Christi⁷. Unas octavas que permanecerán después de Trento, haciéndose necesarias, especialmente en los grandes templos catedralicios, estructuras monumentales, donde exponer en pública veneración en estos días especiales la Hostia Consagrada. Y en este sentido, el trono eucarístico de la Catedral de Sevilla es sin duda uno de los ejemplos más sobresalientes, no solo

⁴ Sobre la tradición del Corpus Christi en Europa y España véase A. Gascón de Cotor, *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Barcelona: Casa Editorial Estudio, 1926, pp. 5-8, y M. Trens, *Las Custodias Españolas*, Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1952, pp. 13-14, y S. Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval*. Arquitectura, liturgia e Iconografía, Madrid: Encuentro, 2009, pp. 387-390.

⁵ I. López de Ayala, *El Sacrosanto y Ecuménico...*, pp. 120-124. En este sentido, famosa fue la cofradía sacramental de Santa María sopra Minerva de Roma, fundada en 1520 por el dominico Tomas Stella, cuyas reglas las aprobó Pablo III en 1539. Ver J. Castelltort, «Restablecimiento de la cofradía de la Minerva», *XXX Congreso Eucarístico Internacional. La eucaristía y la Paz*, vol. I, Barcelona, 1952, pp. 801-806.

⁶ C. Heredia Moreno, «El culto a la eucaristía...», p. 281.

⁷ A. Gaspar de Gotor, *El Corpus Christi...*, p. 6.

por su espectacularidad sino por ser un monumento triunfalista y de exaltación dogmática de la Iglesia Católica, en la que la Eucaristía tiene el papel más relevante.

La ciudad de Sevilla vivirá este fervor sacramental contrarreformista de una manera muy intensa, y prueba de ello serán las innumerables muestras que aún hoy día se conservan de esta devoción propia de los siglos XVI y XVII. No podemos olvidar que la ciudad era el principal centro económico español, gracias a su condición de Puerto y Puerta de Indias, que la convirtió en una ciudad populosa, rica y receptora de una gran inmigración favorecida por su desarrollo social y cultural⁸. Esta condición de ciudad económica de primer orden determinó que fuese una de las primeras en España en aplicar la nueva doctrina trentina. Gracias a la presencia del arzobispo don Cristóbal de Rojas y Sandoval, en esta sede entre 1571 y 1580, se organizó un sínodo diocesano en 1572 con esta finalidad⁹. La asistencia de este prelado al Concilio y su ideal en la labor apostólica puesta en la figura del arzobispo milanés Carlos Borromeo, hacen comprensible sus ansias de convertir a Sevilla en la ciudad pionera en la aplicación de las reformas trentinas en el Imperio español¹⁰. Y como no, el Sacramento de la Eucaristía igualmente se verá fortalecido en una ciudad donde ya existía un culto establecido desde la Baja Edad Media. De hecho, desde fines de siglo XIV se venía organizando con gran realce la celebración del Corpus Christi¹¹, aunque no será hasta el siglo XVI cuando el fervor sacramental se extienda como la pólvora, siendo de vital importancia en la organización de su culto la duquesa de Maqueda, doña Teresa Enríquez, aquella a quien el papa Julio II llamó La Loca del Sacramento. A ella se atribuye la fundación de una serie de corporaciones o hermandades sacramentales, las cuales tras el Concilio de Trento se convirtieron en las principales y más importantes de la ciudad¹².

Y como no podía ser de otra manera, la Catedral hispalense será la primera en materializar esa devoción según el nuevo concepto conciliar, gracias al impulso de un cabildo catedralicio decidido a dar ejemplo al resto de la arquidiócesis. En primer lugar, siguiendo una tradición ya impuesta en Sevilla para conmemorar los triunfos, se comenzó a levantar el Túmulo o Monumento Eucarístico del Jueves Santo, ideado por Hernán Ruiz en 1559 y

⁸ A. Domínguez Ortiz, *Orto y Ocaso: estudio sobre la prosperidad y decadencia de la ciudad durante los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1974, y F. Morales Padrón, *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1989 y A. Collantes de Terán, «Sevilla, una ciudad para un Imperio», *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid: Fundación ICO, 1999, pp. 513-526.

⁹ C. Ros, *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla: Editorial Anel, 1986, pp. 148-150.

¹⁰ C. Ros, *Los arzobispos...*, pp. 148-150.

¹¹ La primera vez que se organizó la procesión del Corpus Christi en Sevilla fue en 1389. Véase D. Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, Madrid, 1796, (ed. fasc. Sevilla, 1992), t. II, p. 231.

¹² J. Roda Peña, *Hermandades Sacramentales de Sevilla*, Sevilla: Guadalquivir, 1996, pp. 19-35.

renovado por Asensio de Maeda entre 1584 y 1594¹³. Tampoco tardaron los capitulares en pedir nuevas trazas para la custodia de asiento en plata del Corpus Christi, y se eligió en 1580 a Juan de Arfe para fabricar la más monumental de sus torres eucarísticas, reflejo del nuevo impulso que se dio a la festividad¹⁴. Y sin duda la obra de mayor significación y simbolismo es el sagrario de plata de su retablo mayor, labrado por Francisco de Alfaro entre 1593 y 1596, un nuevo Templo de Salomón argénteo que inauguraba el uso del metal precioso para el lugar más sagrado de todo templo católico, a partir de aquel momento¹⁵.

Pero faltaba en el ajuar catedralicio la maquinaria exigida para manifestar de manera adecuada y sobre todo grandilocuente al Santísimo Sacramento en sus cultos internos, y que revelara a los fieles igualmente sus misterios y maravillas. Se buscaba un solio majestuoso y efímero para las solemnidades anuales eucarísticas, cuyo punto culminante se encontraba en la manifestación, adoración y veneración pública del Santísimo Sacramento, celebrándose siempre tras esta exposición una misa solemne con sermón y finalmente antes de su ocultación se producía el baile de los seises, tradición que aún se mantiene. Hasta el siglo XVI tan solo se organizaba para la fiesta y octava del Corpus Christi, pero a lo largo de la centuria siguiente se amplió a las festividades de la Inmaculada y el Carnaval, sin duda, ante el aumento de la devoción sacramental en esta época. Primero fue la octava de la Inmaculada Concepción, cuya promoción y dotación se debe al caballero Gonzalo Núñez de Sepúlveda, en 1654, con más de 150.000 ducados; posteriormente se inició el triduo sacramental de las Carnestolendas o de Carnaval, patrocinado por Don Francisco de Contreras y Chaves, caballero de Calatrava, Prior del Consulado y Veinticuatro de esta ciudad, con 13.000 pesos en escudos de plata en 1692¹⁶.

Por tanto, inicialmente se buscó un escenario apropiado para la celebración de la octava y la fiesta del Corpus a mediados del siglo XVII¹⁷. Este trono lo promovió el Cabildo catedralicio

¹³ V. Lleó Cañal, «El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI», *Archivo Hispalense*, núm. 180, 1976, pp. 97-111.

¹⁴ V. Lleó Cañal, *Arte y espectáculo. La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1975, y M. J. Sanz, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla, 2006.

¹⁵ J. Palomero Páramo, «La platería en la catedral de Sevilla», *La catedral de Sevilla*, Sevilla: Guadalquivir, 1984, p. 162, y M. J. Heredia Moreno, «Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla», *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Murcia: Universidad de Murcia, 2006, pp. 257-276. Sin olvidar tampoco la construcción del nuevo templo del Sagrario de la Catedral en el siglo XVII, que simbolizaba igualmente la importancia en la distribución de los espacios catedralicios que tenía su culto. Véase T. Falcón Márquez, *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1977.

¹⁶ J. A. Cean Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1854, pp. 38, 111, 117-119, 124.

¹⁷ El trono de plata se ha estudiado en los siguientes trabajos: F. González de León, *Noticia artística de los edificios públicos de Sevilla*, Sevilla, 1844., t. II, p. 33, y A. Guichot y Sierra, *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Bellas Artes*, Sevilla, 1925, t. I, pp. 480-481, y M. J. Sanz, *La orfebrería*

y lo financiaron dos relevantes miembros del mismo, el arcediano Mateo Vázquez de Leca y el racionero Juan Ortiz. El primero, en su carta testamentaria, dotó la fiesta del Santísimo con una aportación inicial de plata vieja, y el segundo dejó igualmente 500 ducados para la fabricación del altar sacramental tras su óbito¹⁸. El cabildo llamó al aparejador Pedro García Bernardo para su diseño, quien en 1647 trazó un esbozo compuesto por una peana con dos ángeles que sostenían un cáliz de oro el que se exponía el Santísimo Sacramento rodeado de un marco argénteo con una aureola de rayos dibujada. Además, por primera vez será denominado como «la mesa de los ángeles en las octavas que esta descubierta nro. Sr. Sacramento», el equivalente en la actualidad de, el Trono de Octavas, ideado para montarlo en la capilla mayor, delante del retablo mayor catedralicio, oculto tras un gran dosel para focalizar todas las miradas en la Eucaristía. (figura 1). Este trabajo se encargó al maestro platero de la Catedral, Mateo Gutiérrez, a quien le entregaron 187.000 maravedís para comprar la plata necesaria para su ejecución. La hechura costó 700 ducados, obligándose a terminar esta obra para la fiesta del Corpus de dicho año, tiempo que se cumplió escrupulosamente¹⁹.

Pero la transformación de este primer trono no tardó en llegar, coincidiendo con la ampliación del culto eucarístico asociado a la festividad de la Inmaculada Concepción. La dotación de esta fiesta, en 1654, como dijimos, unido a la promulgación del breve pontificio de 1661 a favor de la creencia inmaculista, generó un nuevo intento de crear una escenografía aún más grandilocuente donde se pusiera de relieve la defensa de la ciudad a la Inmaculada Concepción de María²⁰. No obstante, dicha idea tardó unos años en materializarse ya que la financiación se dio en 1672, cuando el canónigo Francisco de la Puente y Verástegui se

sevillana del Barroco, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1976, t. II, pp. 158-159, *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, Diputación, 1980, pp. 39-47, y «El Altar de Plata», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Catálogo de la Exposición, Sevilla: Fundación El Monte, 2004, pp. 212-213, «El Altar de Plata de la Catedral de Sevilla», Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino, Córdoba: Cajasur, 2006, pp. 623-640, «Altar de plata», en *Fulgor de la Plata*, Catálogo de la Exposición, Córdoba: Junta de Andalucía, 2007, pp. 312-313, «El Altar de Plata», en *Fiesta y Simulacro*, Málaga: Junta de Andalucía, 2007, pp. 184-185, y J. M. Palomero Páramo, «La platería de la Catedral de Sevilla»..., pp. 584, 588-589, «El Altar de Plata o Trono de Octavas», en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Catálogo de la Exposición, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992, p. 524, y F. Cruz Isidoro, «Un diseño de orfebrería del aparejador Pedro García Bernardo», *Atrio*, 2, 1990: 43-47, y F. Quiles, *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*, Sevilla: Diputación de Sevilla y Universidad Pablo de Olavide, 2007, pp. 135-145, y M. C. Heredia Moreno, «El culto a la Eucaristía y las custodias...», pp. 279-310.

¹⁸ F. Quiles, *Teatro de la Gloria...*, p. 138.

¹⁹ F. Cruz Isidoro, «Un diseño de orfebrería...», pp. 43-44.

²⁰ C. Ros, *La Inmaculada y Sevilla*, Sevilla: Guadalquivir, 1994, pp. 17 y ss., y A. Recio Mir, «Sacra Senatum». *Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Fundación Focus y Universidad de Sevilla, 1999, pp. 416-417, y J. Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura sevillana del siglo XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pp. 123-130.

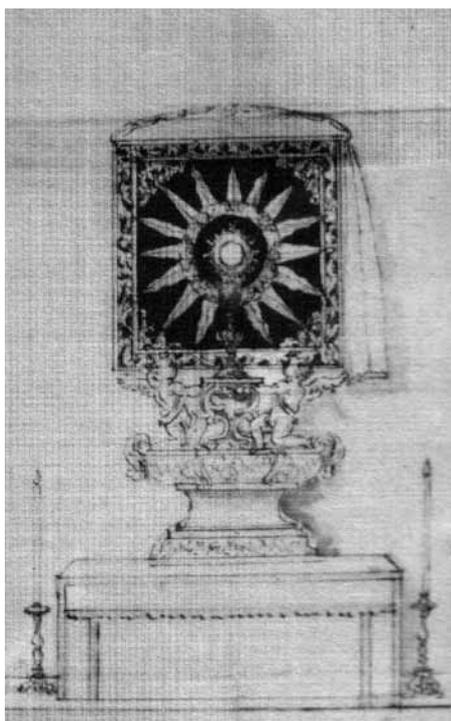


FIGURA 1. Dibujo del Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla, Pedro García Bernardo, 1647, tinta sobre pergamino, Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Antonio J. Santos.

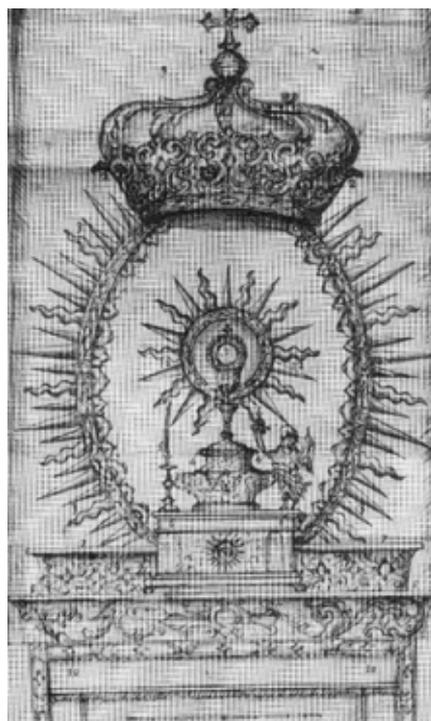


FIGURA 2. Dibujo del Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla, Lucas Valdés, h. 1680, tinta sobre pergamino, Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Antonio J. Santos.

empeñó en hacer a su costa el nuevo trono, cuya obra recayó en el platero Luis de Acosta, quien labrará una nueva peana de plata para el antiguo viso, sobre un alma de madera labrada por Bernardo Simón de Pineda, que se estrenó en 1682²¹. El Cabildo le encargó igualmente al platero Diego Gámez un frontal de altar argénteo que ocultara la mesa sobre la cual se levantaba la peana y el antiguo sol²².

Sin embargo, esta configuración del Trono de Octavas será provisional, pues cambiará totalmente cuando ocupe la sede episcopal don Jaime de Palafox y Cardona, Arzobispo de Sevilla desde 1684 a 1701²³. A partir de este momento será cuando comience a darse la imagen tal y como hoy se conoce. Gran difusor del culto sacramental, de él nacerá la idea de una completa renovación del antiguo altar de octavas, con un escenario más monumental

²¹ F. Quiles, *Teatro de la Gloria...*, p. 140.

²² J. M. Palomero Páramo, «El Altar de Plata o Trono de Octavas», *Magna Hispalensis...*, p. 524.

²³ La biografía de este arzobispo se puede consultar en C. Ros, *Los arzobispos...*, pp. 197-202.

a base de una doble aureola de rayos y una corona imperial en su cúspide, diseño que a fines del siglo XVII se encargará presumiblemente al pintor Lucas Valdés, y que aún hoy se puede contemplar entre los dibujos conservados en los fondos del archivo episcopal hispalense (figura 2)²⁴. Finalmente, interpretando este mismo dibujo, el platero Juan Laureano de Pina lo hace realidad gracias a la financiación del arzobispo entre 1689 y 1695; para ello labró una gigantesca corona imperial y una gran aureola de rayos que rodeó el también reformado viso antiguo²⁵. Esta transformación coincide con la ampliación de su uso, al establecerse a partir de 1692 el triduo eucarístico de Carnaval.

El sucesor del anterior, don Manuel Arias y Porres —en la sede entre 1702 y 1717—, mantendrá su construcción²⁶. En 1717 ante el deterioro de la corona, se labró nuevamente por Juan Laureano, y se encargó un dosel que estuviese acorde con la categoría y monumentalidad que estaba adquiriendo la obra, cuyo diseño de las cenefas trazó el mismo platero²⁷.

El impulso definitivo llegará en la prelatura del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, Arzobispo hispalense entre 1722 y 1741, gracias a la bonanza económica de las arcas catedralicias en estos años²⁸. Además, muchas fueron las dádivas de los capitulares y particulares para su financiación, manteniéndose al mando de Juan Laureano, con la cooperación de su discípulo y sobrino Manuel Guerrero de Alcántara (1690-1747). A partir de 1736 se recurrirá para su terminación a los conocimientos técnicos de un ingeniero del rey, posiblemente Ignacio de Salas o Sebastián van der Borchrt, quienes estaban implicados en el arranque de las obras de la Real Fábrica de Tabacos de la ciudad²⁹. En ese año y hasta 1741 estuvo al frente de su hechura Manuel Guerrero, quien tuvo mucho que ver con la conclusión del repertorio figurativo e iconográfico que debía presentar la obra, así como en la terminación de los frontales del altar. A él se atribuyen los dos bustos relicarios de San Pío y San Laureano y el revestimiento de plata de las esculturas de San Leandro y San Isidoro, gubias por Pedro Duque Cornejo. Al parecer en 1743 estaba totalmente concluido, ya que en este año ingresaba en los fondos pictóricos catedralicios el lienzo que reproduce esta impresionante máquina argéntea, que se atribuye hoy a Domingo Martínez, el cual nos permitirá hacernos una idea del resultado final de esta magna creación (figura. 3)³⁰. Luego, entre 1770 y 1774,

²⁴ F. Quiles, *Teatro de la Gloria...*, pp. 140-141.

²⁵ M. J. Sanz, *Juan Laureano de Pina*, pp. 118-120, y «El Altar de Plata de la Catedral de Sevilla», pp. 627.

²⁶ La biografía del aludido prelado se puede consultar en C. Ros, *Los arzobispos...*, pp. 208-210.

²⁷ F. Quiles, *Teatro de la Gloria...*, p. 141.

²⁸ La biografía de este arzobispo se puede consultar en C. Ros, *Los arzobispos...*, pp. 210-213.

²⁹ F. Quiles, *Teatro de la Gloria...*, pp. 143-145.

³⁰ A. M. Aranda y F. Quiles, «Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la Catedral de Sevilla», *Goya*, núms. 271-272, 1999, p. 244, y F. Quiles, *Teatro de la Gloria...*, p. 143-145.



FIGURA 3. Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla, Domingo Martínez, 1743, óleo sobre lienzo, Catedral de Sevilla, Antonio J. Santos.

intervienen en aderezos y añadidos menores para su consolidación y restauración los plateros José Alexandre Ezquerro, Fernando de Cáceres y Juan Bautista Zuloaga³¹. Una situación que se mantuvo hasta la invasión francesa puesto que, al igual que otras piezas de plata, parte del trono fue fundido para la financiación de la guerra de liberación. Tras la victoria española, el platero neoclásico Juan Ruiz restaura el trono catedralicio en 1814, restando solamente la parte central del mismo, que es lo que hoy día se conserva³².

Por tanto, para nuestro estudio y análisis estético e iconográfico del mismo utilizaremos el lienzo de Martínez (figura 3) que, por su carácter descriptivo, permite recrear con total seguridad el esplendoroso y monumental trono eucarístico. En él se muestran todos los elementos de su estructura, bajo un gran dosel encarnado, con marco de talla dorada a base de ricos y carnosos roleos que dibujan un perfil mixtilíneo y que también se reproducen en su crestería, de donde cuelgan las características goteras bordadas. Presenta cuatro grandes plataformas, tres altares delanteros a la grada del altar mayor y el asiento sacramental en el centro, delante del retablo mayor. Estos primeros altares se dedicaban a tres santos cuyas reliquias se veneraban en estos cultos: en el centro, sobre una plataforma de perfiles mixtilíneos y de placas quebradas recogiendo querubes y motivos eucarísticos, el relicario de la santa panormitana Santa Rosalía, regalado por el ideólogo de este gran expositor, el arzobispo Palafox; en los laterales, con los frontales de altar labrados por Manuel Guerrero y Alcántara, y de los que hoy queda solo uno en el altar mayor, siguiendo trazas típicamente dieciochescas, se levantaban los bustos relicarios de San Laureano y San Pío.

El monumento central donde se exponía la Sagrada Forma, parte que aún se conserva, presenta una mesa de altar que en aquella ocasión era de tejido bordado en oro y sedas de colores (figura 4). Sobre ella se levanta un banco apaisado, coronado por una cornisa ondulante y con placas salientes que hacen sobresalir el sagrario en el centro. Sobre los laterales, dos peanas de aspecto bulboso, parecidas a las delanteras, sirven de asiento a las esculturas de San Isidoro y San Leandro. En el centro, sobre el sagrario se ubica la Inmaculada Concepción, y tras ella el espectacular ciprés escalonado, con placas y cornisas superpuestas de perfiles sinuosos, que dan esa maravillosa plasticidad propia de las creaciones que se derivan del Barroco libresco europeo. Como si fuese una gran custodia de sol, muestra doble ráfaga de rayos ondulantes y rectos, los cuales nacen de sendas aureolas de nubes y querubines en los que los detalles sobredorados hacen más apreciable esa sensación de rompimiento de gloria que además se evidencia con la aparición de esos dos ángeles orantes ubicados delante, enmarcando el lugar donde ha de ir el ostensorio. Todo ello rematado por la corona regia, de bellísima crestería calada, con carnosa y exuberante flora y con mofletudos querubes que también aparecen en el resto de la ornamentación de este monumental expositor. Siete imperios son los que unidos en su centro reciben el orbe crucífero con que se remata esta

³¹ J. M. Palomero, «El Altar de Plata...», p. 524.

³² J. M. Palomero, «El Altar de Plata...», p. 524.



FIGURA 4. A la izquierda, Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla, Juan Laureano de Pina y discípulos, 1680-1750, Plata labrada, Catedral de Sevilla, Fototeca del Laboratorio de Arte.

gran preseña, que además sirve para colgar un cortinaje que permite el efectismo tan teatral y barroco de la ocultación o visualización de la Eucaristía según convenga a la liturgia.

No hay la menor duda de que la escenografía planteada deriva y recuerda otras tramoyas grandilocuentes que se levantaron en el Barroco, especialmente a la Cátedra de San Pedro en el Vaticano, que igualmente se concibió como una gran aparición celestial, aunque bien es cierto que se advierte una mayor simetría y menor espontaneidad teatral, acercándose más a las grandes custodias solares que a partir del Barroco se impusieron en el culto católico. De hecho, el resultado final de Juan Laureano de Pina no difiere mucho de otras propuestas del mimo platero, como es el caso de la gran custodia de sol de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera (figura 5)³³. Por tanto, el diseño recuerda a un gran ostensorio coronado, pudiéndose poner en relación con un modelo habitual en Europa durante la segunda mitad del siglo XVII, que tuvo gran repercusión en la custodia de sol flamenca, pero también en Italia, concretamente en Palermo, donde encontramos ejemplares con este remate, que pudieron estar presentes en la mente del mecenas, el arzobispo Palafox, quien trajo plata y devociones desde Sicilia³⁴. Aunque cierto es que hay algún caso español e hispanoamericano igualmente coronado, como la custodia de las Agustinas de Salamanca, regalada por el conde de Montreirey, o la custodia del águila bicéfala coronada del Arzobispado de Popayán (Colombia)³⁵. A pesar de todo, la presencia de esta gran corona sobre el expositor tiene mucho que ver con las escenografías hechas en madera que se montaban en las iglesias, tanto retablos (como se puede comprobar en el remate del retablo mayor de San Luis de los Franceses de Sevilla) como arquitecturas efímeras, la cual mostraba una clara significación simbólica, pues venía a reafirmar el título de Divina Majestad que se atribuía a Cristo Sacramentado³⁶.

En definitiva, enlaza por lo tanto con lo mejor de esa tradicional y arraigada arquitectura efímera que durante el Barroco en la ciudad protagonizará gran parte de las magnas mani-

³³ M. J. Sanz, Juan Laureano de Pina, ... pp. 145-147, y P. Nieva Soto, «La custodia de San Miguel y otras obras jerezanas del platero Juan Laureano de Pina», *Goya*, 246, 1995: 328-334.

³⁴ Ejemplos de estos diseños flamencos e italianos los encontramos en los trabajos de J. M. Cruz Valdovinos, *Platería Europea en España 1300-1700*, Madrid: BBVA, 1997, pp. 246-247, 256-257, y D. Marechal, *Chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie brugeoise*, Bruges: Stichting Kunstboek, 1993, pp. 130, 132-133, 136.

³⁵ M. Pérez Hernández, *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990, p. 189, y C. Heredia Moreno, «Origen y difusión del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana», *Archivo Español de Arte*, t. 69, núm. 274, 1996, pp. 183-194.

³⁶ F. J. Herrera García, «El Retablo de Estíputes a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII», *El Retablo Sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2009, p. 303.



FIGURA 5. Custodia de sol, Juan Laureano de Pina, 1689, Plata labrada y sobredorada, Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, Antonio J. Santos.



FIGURA 6. Detalle del frontal de altar de la Catedral de Sevilla, ---, 1730, Plata labrada y sobredorada, Catedral de Sevilla, Antonio J. Santos.

festaciones festivas. Por ejemplo, para la canonización de san Fernando y otras conmemoraciones importantes de la ciudad, se levantaron tramoyas de este calibre³⁷, aunque difería esencialmente su función más duradera, al montarse anualmente en todas estas festividades. Asimismo muestra todo un compendio iconográfico con una clara intencionalidad, ya que además de reafirmar la verdad dogmática del Sacramento de la Eucaristía, se hace una defensa de la creencia de la Inmaculada Concepción de María, se ensalza la antigüedad de la Iglesia de Sevilla, se proclama su fidelidad a Roma, así como la santidad de esta tierra bañada por la sangre de unos mártires que ubicaban a esta ciudad española en un lugar privilegiado en la cristiandad católica. Es, por tanto, una iconografía evidentemente trentina, triunfalista y dogmática, de tradición en la sede hispalense. Desde los primeros años en que se implantó la Contrarreforma, este lenguaje simbólico y propagandístico estuvo presente en el diseño de muchos repertorios iconográficos, como aquellos que planteó el canónigo Francisco Pacheco para la Giralda y la Sala Capitular de la Catedral, en la segunda mitad del siglo XVI, o el ideado por Justino de la Neve a mediados de la centuria siguiente para este último espacio, ejecutada por Murillo³⁸.

Sin lugar a dudas, la iconografía sacramental sobresale y está presente en todo el solio argénteo. Existe una evidente intencionalidad en determinar con rotundidad el carácter

³⁷ Sobre el repertorio de arquitecturas efímeras y decoraciones urbanas e internas de la Catedral véase F. De la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia, Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando Tercero de Castilla y de León*, Sevilla, 1671.

³⁸ A. Recio Mir, «Sacrum Senatium», pp. 329-419.

sacrosanto y dogmático de la Eucaristía. Es lógico, como quedó expresado, que la propia manifestación teatral del Santísimo sobre la peana o ciprés, rodeado de rayos y ángeles, mostraba una visión gloriosa del mismo, pero, al igual que solía hacerse en la antigüedad cristiana, se recurre a las prefiguraciones veterotestamentales y novotestamentales para fundamentar y demostrar el origen divino del mismo, un planteamiento que se mantendrá y reforzará en la Contrarreforma. Esta iconografía se recoge de modo especial en los tondos figurativos que se disponen en las estructuras laterales, de las que tan solo nos queda un frontal colocado hoy en el altar mayor (figura 6)³⁹. En él aparece una clásica prefiguración bíblica vinculada a la Eucaristía, El Racimo de la Tierra de Promisión, recogido en el libro de los Números (10, 24), cuando Moisés mandó a la tierra de Canaán a un miembro de cada tribu para reconocer el terreno en su éxodo, y el regreso de dos de ellos desde el valle de Escol con un racimo de uvas, prueba de su fertilidad. Un tema que ya aparecía en las ilustraciones eucarísticas medievales, por ejemplo, en las prefiguraciones explicativas que recogían los hechos principales de la vida de Cristo en la Biblia de los Pobres (siglo XIII)⁴⁰. Además este argumento coincide con el que pintara Matías de Arteaga para el ciclo eucarístico de la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral hispalense entre 1690 y 1691, y que pudo influir notablemente en el repertorio iconográfico restante que intuimos a través del magnífico lienzo del altar de plata⁴¹. En este sentido, en la estructura lateral izquierda se disponía el Sacrificio de Isaac y la Santa Cena, además del referido de los Racimos (figura 7). El primero de los temas desde antiguo se vinculó con el sacrificio del Salvador preconcebido en la Eucaristía y, como no podía ser de otra manera, la Santa Cena era su propia institución por el mismo Jesucristo, tal y como se estableció en el Concilio de Trento⁴². En la otra estructura aparece la representación del Sacrificio de Melquisedec a Abraham, en el frontal, y Elías atendido por el ángel y las Bodas de Caná o la parábola de los Invitados a la Boda en los medallones superiores. Todos estos temas están dentro de las prefiguraciones eucarísticas clásicas, que igualmente se utilizaron tanto en el anterior ciclo eucarístico como en otras compases similares de la época.

Una novedad iconográfica que muestra el retablo argénteo aparece en el sagrario que se levanta sobre la mesa de altar principal. En su puerta está labrado un Sagrado Corazón de Jesús entre rayos, rematado por la corona de espinas, devoción francesa que promovió la religiosa salesa Santa Margarita de Alacoque (1647-1690), en cuyas revelaciones místicas daba el mandato a los Jesuitas para su propagación. Por ello, a través de la Compañía de Jesús, se difundió por España y sus colonias, especialmente a partir de las primeras décadas del siglo XVIII, cuando comienza a reinar la casa francesa de los Borbones, siendo su primer

³⁹ J. Palomero, «La platería de la Catedral...», p. 586.

⁴⁰ S. Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval...*, pp. 359-367.

⁴¹ VV. AA., *Matías de Arteaga. Pinturas Eucarísticas para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Caja San Fernando, 2003, pp. 36-37.

⁴² E. Male, *El arte religioso...*, pp. 77-78.



FIGURA 7. Detalle del lienzo del Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla, Domingo Martínez, 1743, óleo sobre lienzo, Catedral de Sevilla, Antonio J. Santos.

monarca Felipe V y su familia grandes devotos⁴³. Símbolo del amor de Dios, su vinculación a la Eucaristía siempre estará presente ya que se asocia al propio sacrificio de Jesús para la redención de los hombres.

Como consecuencia del fervor mariano que se vivía en Sevilla desde principios del siglo XVII, vinculado a la defensa de la Inmaculada Concepción de María, resulta lógico que la devoción tuviera un lugar privilegiado en el centro del altar. A pesar de que la Iglesia Católica no reconociera esta creencia medieval como dogma hasta 1854, en Sevilla tuvo una inusitada devoción en el Barroco⁴⁴. Famoso es el episodio de las revueltas organizadas en la ciudad, en 1613, producto del rechazo dominico a esta creencia y en donde instituciones eclesiásticas, cofradías y particulares de manera vehemente defendieron a capa y espada. El magnífico cuadro de Juan de Roelas de la Alegoría de la Inmaculada, de 1616, que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, así lo demuestra⁴⁵. Según se argumentó en el inicio, la breve papal de Alejandro VII en favor de la pureza de María llenará de gozo a toda la ciudad y será uno de los motivos de impulso para levantar este escenográfico trono, colocando en el centro del mismo su imagen que, según se puede apreciar en el lienzo atribuido a Domingo Martínez, la efigie elegida fue la del escultor Alonso Martínez de 1615, quien también participaba en la procesión del Corpus Christi como aún lo hace en la actualidad (figura 8)⁴⁶.

Asimismo, como buen exponente católico, en este trono eucarístico se defendía el culto a los santos y a las reliquias. Sin duda, reproduciendo lo dispuesto en la sesión XXV de los días 3 y 4 de diciembre de 1563, el altar de plata se planteó como un verdadero muestrario de lo que debe ser la devoción de los santos principales de su arquidiócesis y de sus más preciadas y veneradas reliquias⁴⁷. Todo él se convierte en un gran relicario, pues en todas sus partes se disponen las reliquias principales de la Catedral confiriéndole la necesaria sacralidad al solio donde se debía entronizar a Dios Sacramentado. Así, el relicario catedralicio se vaciaba y quedaba en su mayor parte expuesto sobre las mesas y repisas del monumental altar argénteo, disponiéndose relicarios de diferentes épocas como las renacentistas arquetas de

⁴³ M. Revuelta González, *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*, III: Palabras y Fermentos (1862-1912), Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2008, pp. 388-391.

⁴⁴ J. M. González Gómez, «Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla», *Inmaculada, 150 años de la Proclamación del Dogma*, Sevilla: Cajasur, 2004, pp. 87-134, y M. J. Sanz, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión exterior*, Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, 2008.

⁴⁵ E. Valdivieso y J. M. Serrera, *La Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Sevilla: Instituto Diego Velázquez CSIC, Madrid, 1985, pp. 146-147.

⁴⁶ J. Hernández Díaz, «Retablos y esculturas», pp. 298-299.

⁴⁷ I. López de Ayala, *El Sacrosanto y Ecuménico...*, pp. 328-333, bajo el título «De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes», y M. C. Heredia, «Arte, Contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas», en *Estudios de Platería, San Eloy 2001*, Murcia: Universidad de Murcia, 2001, pp. 77-80.



FIGURA 8. Inmaculada Concepción, Alonso Martínez, 1615, madera tallada y policromada, Catedral de Sevilla, Antonio J. Santos.



FIGURA 9. Relicario de Santa Rosalía de Palermo, Antonino Lorenzo Castelli,1681, Catedral de Sevilla, Antonio J. Santos.

Hernando de Ballesteros el Viejo o los dieciséis labrados por Francisco de Alfaro a fines del siglo XVI⁴⁸. No obstante, los contenedores más destacados eran aquellos que reproducían los bustos barrocos de aquellos santos principales, ocupando un lugar privilegiado el de Santa Rosalía de Palermo, devoción exportada desde Sicilia por el promotor inicial de esta magna obra, don Jaime de Palafox y Cardona. Este busto relicario lo donó a la Catedral en 1688 y se labró en el taller panormitano de Antonino Lorenzo Castelli en 1681⁴⁹, por lo que su estética berninesca se adecuaba perfectamente al escenario grandilocuente que se estaba proyectando en estos mismos años (figura 9). Una devoción personal y un claro homenaje a este prelado que se completaba con un repertorio figurativo más amplio, en el cual se reproducía el tradicional léxico hagiográfico hispalense sobre el que se tenía la clara intención de ensalzar la antigüedad y grandeza de esta sede. Como ya dispusieran Pablo de Céspedes y el canónigo Pacheco en la Sala Capitular e igualmente lo hicieran otros teólogos y artistas en obras posteriores, se recurre a los más ilustres representantes de la santidad sevillana para refrendar el carácter pretérito y católico de la arquidiócesis, los cuales defendieron con vehemencia, y la mayoría derramaron su sangre por el Catolicismo.

La manera más elocuente de subrayar esta antigüedad, enlazando con los primeros momentos de esta sede, se hizo incorporando a dos de sus más ilustres, míticos y antiguos obispos, los santos Pío y Laureano. Aunque no aparecían en los listados más antiguos de prelados hispalenses⁵⁰, esto no fue impedimento para que en la Contrarreforma se propusieran a ambos como verdaderos modelos y ejemplos de los primeros religiosos sevillanos, subrayando con ello la presencia del Cristianismo en Sevilla desde prácticamente sus orígenes. Según la piadosa tradición medieval, el primer obispo de la ciudad, el fundador de la sede y primer difusor de la fe verdadera en suelo hispalense fue san Pío (figura 10), discípulo del apóstol Santiago, el cual, cuando vino a España desembarcó en Coria del Río (Sevilla) y escogió a este santo varón para que evangelizara la antigua ciudad de Hispalis, donde sería martirizado por los paganos⁵¹.

La sangre derramada por este santo fundador junto a la de su supuesto sucesor en esta sede san Laureano (figura 11) era sólido cimiento de esta Iglesia. Igualmente, a pesar de que la biografía del santo de origen húngaro era mucho más conocida, su vinculación con Sevilla se inició tras la reconquista cristiana de la ciudad en el siglo XIII, cuando también el martirio estaba muy revalorizado⁵². Incansable predicador contra la herejía arriana, según la leyenda,

⁴⁸ J. Palomero, «La platería...», pp. 599-602, y A. J. Santos Márquez, *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007, pp. 108-112.

⁴⁹ J. Palomero, «La platería...», pp. 602-603.

⁵⁰ C. Ros, *Los arzobispos...*, p. 9.

⁵¹ C. Ros, *Los arzobispos...*, p. 9.

⁵² J. L. Repetto Betes, *Andalucía, tierra de santos. Santos, beatos, venerables y siervos de Dios, nacidos o fallecidos en Andalucía*, Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1982, pp. 66-68.



FIGURA 10. Relicario de San Pío, atribuido a Manuel Guerrero y Pedro Duque Cornejo, 1740, madera tallada, policromada y plata labrada, Catedral de Sevilla, Junta de Andalucía.



FIGURA 11. Relicario de San Laureano, atribuido a Manuel Guerrero y Pedro Duque Cornejo, 1740, madera tallada, policromada y plata labrada, Catedral de Sevilla, Junta de Andalucía.

hacia el 522 ocupó la sede y tuvo que hacer frente al odio arriano de los gobernantes sevillanos y a la persecución del rey Theudes, quien en su exilio le dio caza y le cortó la cabeza, la cual se entregó al monarca hispalense, quien a su vez hizo lo propio con la iglesia local. Una reliquia que custodiaba con orgullo el templo catedralicio, y que se puso en el busto relicario de este altar. Este testimonio que nutre y vivifica la iglesia sevillana se reproducía igualmente en las santas sevillanas por excelencia, Justa y Rufina, que se representaban en dos medallones del frontal lateral, hoy día inexistente. Sin duda, estas santas trianeras, que eran protectoras de la ciudad desde el siglo XIV, cuando mantuvieron en pie la torre almohade de la Giralda tras un fuerte seísmo, daban asimismo esa patina de antigüedad paleocristiana

a la cristiandad hispalense, mártires por la fe y por lo tanto utilizadas por el Cabildo como ejemplos cercanos de piedad para el pueblo llano. De hecho, la idea del mártir en la reformada Iglesia Católica saldrá revalorada y fortalecida, ya que se proponían como nuevos ejemplos para la ciudadanía en la defensa de la verdadera fe⁵³. Por ello, en el frontal conservado se reproducen también en los dos medallones los otros dos santos protectores por excelencia de Sevilla, San Hermenegildo y San Fernando, ambos de canonizaciones postrentinas y defensores del catolicismo, tal como lo hacían sus descendientes, la casa regia gobernante. El primero, de época visigoda, a pesar de la tradición de santidad que le rodeaba, no fue canonizado hasta 1588 por mediación del propio Felipe II, quien lo elevó a la categoría de representante de la heroica defensa católica de la monarquía hispánica. No es extraño que el Cabildo sevillano, orgulloso de su gobierno en la ciudad y de su conversión en su propio suelo, lo pusiera como símbolo de los principales ideales del nuevo credo trentino, apareciendo en pareja con el santo rey, igualmente promovido su culto desde esta misma sede. La canonización de San Fernando llegará más tarde, pero no por ello su inclusión fue reciente en estos repertorios iconográficos propagandísticos de la Catedral.

No obstante, los que más lustre dieron a la sede episcopal fueron los doctos Leandro e Isidoro, preclaros arzobispos, símbolos de la sabiduría y de la defensa del Catolicismo, y por ello su aparición grandilocuente a ambos lados de la gran custodia argéntea en el magno escenario. Para la iglesia sevillana San Leandro (figura 12) era un ejemplo formidable de la defensa de la ortodoxia frente a las herejías y de la militancia a la conversión de los herejes. Tanto es así que, a pesar de su papel como teólogo y promotor de la cultura con la fundación de la escuela teológica hispalense, será siempre recordado por su intervención en la conversión católica del príncipe Hermenegildo, que luego sería mártir católico por la implacabilidad de su padre Leovigildo. Pero tras la muerte de éste y la subida al trono de Recaredo llegará la definitiva conversión visigoda al Catolicismo, la cual se haría oficial y clamorosa en el III Concilio de Toledo del 589, presidido por Leandro⁵⁴.

Su hermano menor y sucesor San Isidoro (figura 13) siempre será recordado como el gran teólogo y la personalización de la sabiduría. Su ingente labor para transmitir el saber antiguo a la posteridad en sus Etimologías lo pondrá sin duda a la cabeza de la cultura de su época y le dará fama de docto para la posteridad, lo cual se empleará para ponerlo como ejemplo válido de la nueva doctrina teológica de Trento. Su empeño para establecer las bases de una Iglesia hispana unida bajo la fe romana durante el IV Concilio de Toledo del

⁵³ A. Rodríguez de Ceballos, «El mártir, héroe cristiano: los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII», *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 1, 2002: 84-99, y «La representación del martirio en el Siglo de Oro español dentro del contexto de las luchas religiosas», *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid: Visor, 2010, pp. 217-242.

⁵⁴ C. Ros, «Sevilla romana, visigoda y musulmana», *Historia de la Iglesia de Sevilla*, Sevilla: Rodríguez Castillejo, 1992, pp. 43-52.



FIGURA 12. San Leandro, atribuido a Manuel Guerrero y Pedro Duque Cornejo, 1740, madera tallada, policromada y plata labrada, Catedral de Sevilla (fotografía extraída de *Platería en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1989, núm. 5).



FIGURA 13. San Isidoro, atribuido a Manuel Guerrero y Pedro Duque Cornejo, 1740, madera tallada, policromada y plata labrada, Catedral de Sevilla (fotografía extraída de *Platería en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1989, núm. 5).

633, presidido por él mismo, vendría a simbolizar la predisposición de la Iglesia sevillana en acatar la primacía de Roma. De ahí que la devoción del Cabildo por este santo y por su hermano fuera inusitada desde el siglo XVI, suplicando incluso al papado, en 1603, que se declarase a Isidoro doctor de la Iglesia Universal⁵⁵.

Por todo esto, las conclusiones que se extraen de este estudio son claras. Sin duda, la principal y más importante es la relevancia que el Santísimo Sacramento de la Eucaristía tendrá en la dogmática trentina, y como ello se reflejará en toda la creatividad artística de la cristiandad católica en general, y en particular en la diócesis hispalense, que levantó esta

⁵⁵ C. Ros, *Los arzobispos...*, pp. 29-35.

presea de plata como gran expositor para entronizar y exaltar lo más sagrado de esta iglesia renacida. Pero igualmente en este mismo monumento eucarístico se hacía apología del ideario del Concilio de Trento. De ahí que, dentro de sus peculiaridades y su idiosincrasia, la Iglesia de Sevilla convirtiera el Trono en una plataforma donde se ensalza la figura de María, y se aferra a la creencia en su Inmaculada Concepción, tan denostada y rechazada por protestantes y maculistas católicos. Sin duda, su presencia es reflejo de su conversión en emblema ciudadano, y así lo demuestran los cantos y las coplillas que a partir del siglo XVII sonarán en sus calles, como aquella que se cantaba frente a las críticas de los dominicos sevillanos, «Aunque se empeñe Molina y los frailes de Regina con su Padre Provincial, María fue concebida sin Pecado Original», o la que aún suena en la Catedral en diciembre durante el baile de los seises, «Antes de que en Roma el dogma se oyera, aquí Inmaculada lucía tu aurora». También la reafirmación al culto de los santos quedó fuera de toda duda en este monumento argénteo, exponiéndose así a los más preclaros ejemplos diocesanos, antiguas y contemporáneas glorias de una ciudad que determinarán incluso su adhesión a unos intereses religiosos y políticos comunes en todo el Imperio Español. Una propaganda que se completaba con la veracidad testimonial que daba la reliquia, la cual confería al Trono de la sacralidad necesaria, tal y como se establecía en la reforma católica de 1563. En definitiva, esta gran escenografía teatral y grandilocuente que se levantaba y se levanta aún en la Magna Hispalense se convirtió en una manifestación triunfalista y orgullosa de la fidelidad de Sevilla y su arzobispado a la Santa Iglesia Católica y Romana.