

LAS SACRISTÍAS PARROQUIALES DEL VALLE DEL SALADO. EL SINGULAR PROGRAMA ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LAS PINTURAS DE LA SACRISTÍA DE LA MAGDALENA (SANTAMERA, GUADALAJARA)

THE PARISH SACRISTIES OF THE SALADO VALLEY: THE UNIQUE ICONOGRAPHIC AND ICONOLOGICAL PROGRAM OF THE PAINTINGS IN THE SACRISTY OF LA MAGDALENA (SANTAMERA, GUADALAJARA)

RESUMEN

El desarrollo de los espacios auxiliares en las iglesias de la comarca del Salado, obispado de Sigüenza, parece responder *a priori* al modelo de sacristía dispuesto en Trento. Sin embargo, una primera aproximación a sus tipos y el análisis de la iconografía de las pinturas murales de la Magdalena de Santamera (Guadalajara), muestra que algunas de sacristías, más allá de ser espacios donde custodiar el ajuar sagrado, fueron concebidas por las instituciones eclesiásticas como lugares de adoctrinamiento y evidencia de la desconfianza que debían tener hacia los cristianos nuevos.

PALABRAS CLAVE

Obispado de Sigüenza, valle del Salado, Santamera, sacristía, Pasión de Cristo, iconografía, iconología, Juicio Final.

ABSTRACT

The development of auxiliary spaces in the churches of the Salado region, bishopric of Sigüenza, appears at first glance to follow the model of the sacristy established in Trent. However, a preliminary examination of their types and the analysis of the iconography of the mural paintings of La Magdalena in Santamera (Guadalajara), shows that some sacristies, beyond being spaces for safeguarding sacred vestments, were conceived by ecclesiastical institutions as places for indoctrination and evidence of the distrust they should have towards new Christians.

KEY WORDS

Bishopric of Sigüenza, Salado Valley, Santamera, sacristy; Passion of Christ, iconography, iconology, Final Judgment.

CRISTINA JIMÉNEZ BALBUENA

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE.

ARQUEÓLOGA POR LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID.

DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

<https://orcid.org/0009-0008-8013-1416>

c.jimenezba2020@alumnos.urjc.es

cristina.jimenezbalbuena@gmail.com

Recibido: 17/06/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.72>

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XVI aparecieron las primeras sacristías parroquiales en las iglesias del valle del Salado (Guadalajara), una tierra que reparte el dominio de sus aldeas entre el señorío del obispado de Sigüenza y la comunidad de villa y tierra de Atienza. En principio, el desarrollo de los espacios auxiliares en las iglesias rurales de la zona parece que siguió un modelo estructural sencillo que debe relacionarse con la creciente importancia que adquirieron este tipo de estancias durante el Concilio de Trento (Baño 2009, 33-35), pues uno de sus principales promotores, el cardenal San Carlos Borromeo había recomendado la creación de sacristías en todas las iglesias, así como la adecuada ubicación de las mismas en relación con la custodia del ajuar sagrado (Borromeo 2000, 137-145).

Este territorio, según los límites planteados, es un espacio geográfico del centro de la península ibérica que por su ubicación tuvo siempre un carácter fronterizo. Fue límite de la Celtiberia en la progresión romana hacia el norte y una zona de transición que acabó separando la Marca Media andalusí de los reinos cristianos. Estas circunstancias hicieron de la Trasierra un territorio poco poblado y con escaso desarrollo socioeconómico, alejado de los centros de poder y, en cierto modo, autónomo hasta que adquirió protagonismo en los planes expansivos del orbe castellano.

La posterior conquista cristiana de la taifa toledana en el año 1085 supuso la repoblación de la comarca del Salado con gentes del norte y el establecimiento de un orden social diferenciado (Pastor de Togneri 1968, 187; Blázquez 1985, 35-41). Dicha conquista fue modificando el poblamiento con nuevas fundaciones y espacios culturales vinculados a la recuperación del obispado seguntino (Martínez 1982, 57-64)¹, exigiendo para ello la asimilación o segregación de la población autóctona hasta confluir en los veintiún pueblos que forman el actual territorio del río Salado (Jiménez 2023, 437)². Un ejemplo que singulariza este devenir histórico es la evolución de la aldea de Santamera. Los dos caseríos que lo conforman, Sancta Mayre y Santa Mera, no sólo muestran las características de un poblamiento cultural diferenciado, un núcleo antiguo y uno de repoblación, sino también el carácter dual y acumulativo del paisaje religioso del Salado, presentes en el culto mozár-

rabe de la ermita de Santa Emerenciana, heredera de la sacralidad de un santuario de época protohistórica, y en la iglesia románica de la Magdalena.

Ante esta realidad multicultural (Castaño 1994, 195 y 258; Viñuales 2003, 126), la Iglesia seguntina no pudo más que ser permisiva, paciente en un proceso de evangelización dirigido tanto a los fieles como a los propios clérigos locales, porque el clero nunca había desempeñado un papel destacado en las negociaciones entre la población y los santos de las aldeas, cuyo culto pervivía en las antiguas ermitas (Christian 1991, 33-36; Nalle 2008, 3-33). El resultado fue la convivencia de dos tipos de catolicismo en la comarca: el de la Iglesia universal basada en los sacramentos, la liturgia y el calendario romano; y el de la Iglesia local, un cristianismo heterodoxo con lugares, imágenes y santos conformados a partir de su propia visión de lo sagrado. Por ello, durante la Edad Moderna, se multiplicaron las medidas, esta vez más espirituales, para conseguir que las órdenes mendicantes lograran la ansiada evangelización de las minorías y, sobre todo, controlar la sinceridad de las conversiones, pues era habitual que los clérigos locales mantuvieran una cierta tolerancia hacia sus vecinos conversos³ (Carrete y Moreno 1995, 283-292).

En este contexto, la sacristía de la iglesia de la Magdalena de Santamera no destacaría por ninguno de sus elementos, sino fuera por la sorprendente decoración de sus muros. Los trabajos de limpieza y adecuación de la sacristía de la Magdalena llevados a cabo por una asociación vecinal en el año 2020, permitieron el descubrimiento parcial de un conjunto pictórico, entre los que destacaban los fragmentos de un Juicio Final, única escena más o menos completa, y de algunas figuras de marcado orientalismo, que permitieron la elaboración de una primera hipótesis de trabajo relacionada, por la documentación parroquial, con el paso de la embajada japonesa de 1614 en su viaje a Roma (Jiménez 2022, 1-16). En el año 2023, terminada la restauración total de las pinturas, hemos realizado una relectura de la sacristía en el marco de la investigación doctoral sobre los espacios religiosos de Santamera, que nos ha permitido determinar la doble funcionalidad conferida a este espacio, la litúrgica y, las más significativa, la doctrinal, en una interpretación que relacionamos con el contexto social y religioso del obispado seguntino del siglo XVI, época

¹ La recuperación de la mitra seguntina guarda relación con el nombramiento de Bernardo de Agén como obispo por el arzobispo de Toledo Bernardo de Sédillac en el año 1120, aunque la toma de la ciudad no se consolidó hasta la época de la reina Urraca en 1124.

² La conquista cristiana de la taifa toledana en el año 1085 exigió de pactos y capitulaciones que propiciaron que cada aldea del Salado presente una evolución propia en función de la importancia económica de las minorías para la explotación de los recursos locales. Las aldeas de repoblación de la comarca del Salado son: Paredes de Sigüenza, Tordelrábano, Rienda, Cincovillas, Alcolea de las Peñas, Riba de Santiuste, Valdelcubo, Siens, Bujalcayado, La Barbolla, Villacorza, La Olmeda de Jadraque, Imón, Cercadillo, Santamera, El Atance, Santiuste; Huérmeceles del Cerro, Viana de Jadraque y Baides.

³ En 1504, Fernando el Católico se interesó por la formación cristiana de los neófitos de Atienza, encomendando su instrucción a los franciscanos de la villa. Necesidad que continuó en 1514, según muestra un segundo mandato al Concejo de Atienza para el mantenimiento de los dos franciscanos encargados de mejorar la formación de los nuevos cristianos. En este sentido, el registro parroquial de Santamera de 1605 muestra a través del gasto en doctrinar y bautismo de conversos como la multiculturalidad del medio rural es mayor de lo que se estimaba, lo que en parte justificaría la tolerancia de los religiosos y la pervivencia de vocablos y tradiciones difíciles de entender sin su presencia (Jiménez 2023, 311). Archivo Histórico Diocesano de Sigüenza [AHDS], Santamera, Caja 1, Libro de fábrica de la Magdalena (1601-1634), s/f. Además, en relación con los cristianos nuevos de Santamera, se documenta el apellido de la Cal, que ha quedado registrado como converso en los procesos inquisitoriales de Medinaceli (Olea 2022, 311-315).

en las que se han datado las pinturas (Jiménez 2023, 490). Nuestra investigación tiene por objetivo aportar, por un lado, una primera tipología y datación sobre la incorporación de las sacristías a las iglesias rurales del Salado, y por otro, mostrar cómo esta singular iconografía de la Magdalena, en el ámbito de una sacristía, fue utilizada por las instituciones eclesiásticas del obispado seguntino como un elemento propagandístico y didáctico para instruir en la heterodoxia a los clérigos más judaizantes del valle.

El estudio de las sacristías en el ámbito rural es un tema sin referencias en lo bibliográfico, lo que contrasta con los importantes trabajos sobre los espacios auxiliares de las grandes iglesias españolas de Muñoz Párraga (1998, 151-156), Carrero Santamaría (2005, 49-75) y del Baño Martínez (2008, 2009), que han centrado sus análisis en establecer una tipología dentro de la aparente variedad de modelos de las sacristías catedralicias y monásticas, en determinar su ubicación con respecto al templo, y en concretar su importancia en relación con el culto litúrgico. En la sede seguntina, la primera sacristía se documenta en la catedral de Santa María del siglo XIII como una capilla meridional de la cabecera románica (Muñoz 1987, 199), para en fecha ligeramente coetánea, registrarse otra estancia con las características de las sacristías claustrales en la panda capitular del claustro (Muñoz 1987, 97-98). A partir de la Baja Edad Media y, sobre todo durante la Edad Moderna, el modelo de espacio exento de la sacristía plateresca de las Cabezas de la catedral (1554-1561), articulado de una u otra forma al templo, de planta rectangular, con arcosolios para colocar las cajoneras y un sagrario o fuente para las abluciones litúrgicas, es el tipo de edificio que hemos documentado con adaptaciones locales en las iglesias rurales del valle del Salado, aunque su mayor esplendor llegará con el Barroco, cuando se hagan indispensables en la exaltación de la Eucaristía de la misa tridentina.

En lo relativo a la decoración de las sacristías, los estudios consultados centran su atención, bien en la adscripción de la estancia a un estilo, o bien en las singularidades de las obras artísticas, sin abordar la relación iconográfica e iconológica de las mismas con un espacio tan significativo por sus implicaciones litúrgicas. A este respecto, Rodríguez López nos ofrece una interesante investigación iconográfica e iconológica sobre la sacristía del Colegio de San Pablo de Granada, cuya bóveda muestra cómo los jesuitas fueron unos maestros en la utilización de las imágenes para adoctrinar y mostrar su poder en el contexto social de la ciudad cristiana del siglo XVII (Rodríguez 2020, 241-255).

Es difícil aportar una información precisa sobre el repertorio iconográfico que albergaban las sacristías de las iglesias del Salado porque la mayoría están encaladas o han perdido su decoración original. En este sentido, la iconografía descubierta en la sacristía de la Magdalena aporta una rica información sobre cuál fue el sentido inicial de un espacio concebido con una función pastoral y pedagógica, lugar donde los clérigos debían recordar los principios necesarios para alcanzar la perfección en el ejercicio eclesiástico y

prepararse como los administradores de los misterios del Señor. Nuestra hipótesis parece quedar confirmada por la propia complejidad del ciclo iconográfico que componen las escenas de las pinturas murales, centradas en el tema de la Pasión, muy probablemente, en una asimilación de la *Devotio Moderna* de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (1374). El aspecto central de esta visión humanística y reformadora fue el deseo por anclar la vida espiritual en los misterios de la vida de Cristo y convertir la meditación cristiana en un proceso deliberado de enfocar el pensamiento en Dios, en su palabra y obra con la ayuda de algún libro, la Biblia o textos litúrgicos, o como parece mostrar la iconografía de la Magdalena, mediante un selectivo repertorio cristológico.

Para ello, el autor selecciona la iconografía con un claro sentido doctrinal, *la traición de Judas* ante el Sanedrín, *el Lavatorio*, *la Última Cena*, *el Prendimiento*, *el Juicio ante Pilato*, conectando la *Crucifixión* con el Juicio Supremo como final del ciclo de la Pasión y nexa entre la naturaleza humana y divina de Cristo, que en lo iconológico se planifica mediante la ubicación de los pecados del alma, el diablo, el mundo y la carne, sobre la puerta de entrada. Es en esa ansiada perfección cuando los clérigos debían cumplir fielmente las tareas del ministerio pastoral, alimentando su espíritu con la Sagrada Escritura, la Eucaristía y la Penitencia, todo ello, observando una contingencia perfecta, pues los ministros en el celibato se podían dedicar con mayor libertad a Dios y a los hombres.

Con todo, la singular iconografía de la sacristía muestra un conjunto de artificios en las representaciones figurativas de algunos de los personajes que valoramos como una advertencia para significar la desviación moral y religiosa de los judíos. Un valor patrimonial y un localismo, dada la multiculturalidad de la aldea, que hacen difícil conocer si el carácter propagandístico y didáctico de la Magdalena fue habitual en otras sacristías de la zona o en otros ámbitos geográficos con las mismas características, pues entre los referentes, por ejemplo, del Juicio Final, sólo hemos documentado para estas fechas dos espacios anexos con una iconografía con el mismo valor simbólico y función doctrinal, la antigua sacristía mayor de la catedral de Sevilla y la sacristía del convento de la Orden de los Mínimos en Vincennes (Francia). A pesar de ello, hemos de suponer que la mayoría de las sacristías del Salado estarían decoradas con elementos simbólicos de fuerte valor expresivo y comunicativo, más o menos discretos, en su ornamentación y calidad artística.

LAS SACRISTÍAS PARROQUIALES DEL SALADO EN EL CONTEXTO DE LA REFORMA RELIGIOSA DEL OBISPADO SEGUNTINO

El análisis de las sacristías de las iglesias del Salado muestra que la construcción de este tipo de estancias en las parroquias guarda relación con la necesidad de buscar un lugar digno para la Eucaristía y, con ello, de un espacio preciso para la custodia del ajuar sagrado. Relación que *a priori* sugiere la vinculación del desarrollo de las sacristías con la difusión de los decretos tridentinos en el obispado seguntino, lo cual, sin dejar de ser cierto en

cinco de las veintiuna parroquias estudiadas⁴, no parece justificable para las estancias de fábrica más antigua. En este sentido, hemos comprobado cómo la incorporación de los retablos eucarísticos al altar mayor tuvo lugar en fechas anteriores a Trento⁵, justificando no sólo la mayor parte de las modificaciones en las cabeceras de los templos del Salado, sino también la construcción de algunos de estos anexos. Esta relación constructiva y funcional permite establecer una primera secuencia cronológica con dos momentos diferenciados: un primer grupo de sacristías asociadas a las obras del gótico isabelino (1505-1550), y un segundo periodo, vinculado con la construcción de la sacristía de las Cabezas de la catedral de Sigüenza en 1554, cuyo modelo renacentista debió influir en la generalización de este tipo de estancias, aunque lógicamente, en un modelo mucho más modesto. En conjunto son las estancias que vinculamos con las medidas y reformas de las parroquias propiciadas por los obispos más humanistas de la mitra seguntina, que en lo espiritual, conllevó la segunda evangelización de la comarca.

A este respecto, Marco Martínez (1997, 30) aporta una primera cronología sobre el deseo de adornar y enaltecer la Eucaristía impulsados por el obispo seguntino Bernardino de Carvajal (1495-1512), que tomaron forma en los retablos de Hijes, (1504), Luzón (1505) y Sienes en el valle del Salado (1506), donde se anticipan a las medidas ya señaladas del cardenal San Carlos Borromeo sobre la necesidad de enaltecer la Eucaristía⁶. Igualmente, la difusión de las actas conciliares permite distinguir un tercer periodo, en un grupo de estancias claramente vinculado al retablo barroco y al desarrollo y escenificación de la misa tridentina.

En cuanto al tipo de sacristía, el estudio de los paramentos muestra que las sacristías parroquiales del Salado fueron construidas como estancias de planta rectangular anexas al templo, realizadas en una fábrica pobre, con cajoneras y armarios donde recoger los obje-

tos litúrgicos y ubicar el sagrario. Toda ellas cuentan con un único vano de iluminación, en muchos de los casos ampliado en el siglo XVIII. La variedad de cubiertas es significativa, documentándose desde espacios cubiertos con bóveda de cañón y sillería en las sacristías de Cercadillo y Riofrío del Llano, a alfarjes sencillos en el caso de la Magdalena e, incluso, bóvedas más complejas en las de factura más tardía de Valdelcubo e Imón. En cuanto, a la presencia de elementos simbólicos, sólo hemos podido documentar algún crucifijo e imagen que inspiran devoción.

Por lo general, las sacristías parroquiales se ubican como un anexo al presbiterio en el muro sur (Santamera y Cercadillo), en el muro norte (la Riba de Santiuste, Bujalcayado e Imón), o como parte de la cabecera con un acceso doble desde el retablo mayor (Valdelcubo, Sienes, Huérmeces del Cerro y Viana de Jadraque), pues desde Trento era costumbre que el sacerdote entrase al altar mayor por la puerta de su derecha, y saliese por la de su izquierda al finalizar la misa, acentuando el efecto teatral de la liturgia (Rodríguez 2020, 253). En algún caso excepcional, hemos podido comprobar cómo la sacristía original cambió de ubicación con las obras de reforma del templo, valga el caso de la iglesia de Riofrío del Llano que, con la ampliación del número de naves, amortizó la estancia del muro sur para reedificarla en el lado norte.

Igualmente, hemos podido comprobar como el tipo de sacristía anexa al retablo principal para escenificar la misa tridentina también se difundió a algunas ermitas procesionales del valle, por ejemplo, en las ermitas de la Virgen de la Zarza de Valdelcubo, Nuestra Señora de la Soledad de Imón y Virgen de la Torre en Riofrío del Llano, pero también en santuarios como Nuestra Señora de Todos los Santos en Villacorza, siempre asociado al camarín de la devoción. En el caso de la ermita de la Virgen de la Torre de Riofrío del Llano, en un modelo de estancia bien documentado que en 1782 incorporó al retablo del altar dos puertas, obra de Josef López de Atienza.

En este contexto, la sacristía de la Magdalena se manifiesta por sus características y cronología como un referente para el estudio de las sacristías anteriores a Trento y, por la conservación de su decoración original, en un claro exponente de la intervención y dirección espiritual del obispado seguntino más humanista en la formación de los sacerdotes, en cuanto fueron obras dirigidas por y para el clero, por ser este el espacio donde estos se preparaban para la liturgia de la misa y como tal, suponen una alusión al sacerdocio y a los principios dogmáticos de la Iglesia dirigido a unos clérigos locales escasamente formados y con fama de judaizantes.

Las propuestas reformadoras de las parroquias del Salado comenzaron cuando los Reyes Católicos nombraron a personas de su confianza para las sedes seguntina y conquense, promotores de las obras góticas de los templos parroquiales y de una renovación espiritual que acabó convirtiéndose en una reforma ambiciosa encaminada a la educación y disci-

⁴ El estudio de las sacristías parroquiales del Salado se ha centrado en el proceso constructivo, ubicación en relación con el templo y planta.

⁵ No resulta fácil aportar documentación sobre los primeros retablos de las iglesias del valle del Salado porque en la mayoría de los casos no se han conservado ni los encargos en los primeros libros de fábrica, ni los propios retablos góticos o platerescos, sustituidos por obras barrocas, aunque haya excepciones, entre ellas, el ya señalado retablo de Sienes de 1506, primera referencia documentada de un altar eucarístico en el Salado, El Atance (1508), Rienda y Cercadillo, donde los retablos de mediados del XVI se conservaron como colaterales y Santamera que mantuvo su retablo plateresco (1555-1560) como mayor de la iglesia de la Magdalena. A partir de estos y otros referentes, por ejemplo, de la fecha de sustitución (Bujalcayado, 1596), Marco Martínez afirma que a finales del siglo XVI todas las iglesias del obispado de Sigüenza tenían un retablo mayor gótico o plateresco siguiendo el modelo del altar de Santa Librada de la catedral (1514-1518) y del sepulcro de D. Fabrique (1522-1524), señalando que el retablo, en sus inicios, tuvo una significación eucarística (1997, 41-43).

⁶ En la sesión nº XXII del Concilio de 1562 se definió el sacrificio de la Misa (Fernández 2017, 76-77).

plina del bajo clero y (Bonachía 2010, 269-298)⁷, más tarde, de las comunidades (Nalle 2008, 22-25). Entre los reformadores es preciso destacar, entre otros, al cardenal Mendoza (1467-1495) (Herrera 1995, 36-52); a Cisneros, que fue canónigo capellán mayor, provisor y alcalde mayor durante su obispado (1476-1484)⁸, a García de Loaysa (1532-1539)⁹ o a Pedro Gasca cuyas constituciones (1566) pusieron en práctica las disposiciones litúrgicas emanadas en Trento. No obstante, fueron las normas del VII Sínodo, convocado por el obispo Juan Manuel en 1575, las que más afectaron al clero de las parroquias¹⁰.

Estas reformas intentaron renovar las iglesias locales y aproximar la religión hacia el modelo romano, lo que también supuso enfrentarse al grave problema del clero, dividido

por entonces en clero comprometido y clero de corona que, en parte, coincidía con el de los episcopados (Azcona 2015, 119). Las pinturas de la sacristía de la Magdalena, donde se juzga duramente a la institución eclesial, en especial a los clérigos de tonsura (clero de corona), muestra la pervivencia de un problema que se mantuvo en el tiempo; pues, a pesar de los deseos de reforma de reyes e instituciones, parte del clero siguió aferrado a su condición privilegiada para gozar de los beneficios eclesiásticos, canónicos y de la legislación civil

Por ello, es preciso incidir en el carácter reformista de los primeros obispos seguntinos del siglo XVI, que anticipándose a Trento (Ramos 2004, 34-35)¹¹, no sólo se propusieron cambiar la vida del bajo clero, sino que, en su visión más humanista¹², valoraron la necesidad de conseguir sacerdotes comprometidos en un territorio distinguido por su multiculturalidad (Nalle 2008, 12 y 96-103; Jiménez 2023, 433-444). En este sentido, las posteriores actas sinodales no harán más que reincidir en las medidas anteriores¹³, en el esquema tridentino y en el importante papel atribuido a la parroquia y a sus sacerdotes en la transformación de la vida religiosa de los laicos a través de la difusión de los dogmas, en especial, ofreciendo interpretaciones ortodoxas de la doctrina¹⁴.

En este contexto reformista, el simbolismo de las representaciones de la sacristía de la Magdalena parece concluyente, pues no sólo expone las críticas al clero local, sino que manifiesta los deseos del movimiento renovador que dentro de la Iglesia católica se venía postulando desde el bajo medievo (Egido 2006, 91-146). Aspectos que, mostrando la realidad de la comarca acabaron permitiendo que el obispado seguntino centrara la difusión de los dogmas tridentinos en los curas de las parroquias y no, como hasta entonces, en las órdenes mendicantes. A pesar de ello, la religiosidad popular del Salado no se transformó

⁷ En Castilla, los intentos de una renovación espiritual del clero ya habían sido planteados en el sínodo de Valladolid (1332) y en el Concilio de Aranda (1473). Sin embargo, a pesar de la legislación, las infracciones siguieron siendo frecuentes entre los prelados del siglo XVI, criticándose especialmente el concubinato como vicio que había llevado a los eclesiásticos al desenfreno mundano y al abandono de la espiritualidad. El primer Sínodo diocesano de Sigüenza se convocó en 1380. Le siguieron los Sínodos del obispo Juan Serrano (1390-1402), el de 1409 y el de 1456, aunque las constituciones sinodales no se renovaron hasta el obispado de García de Loaysa. Ejemplos de esta política fueron los nombramientos de Pedro González de Mendoza, el Gran Cardenal, para la mitra seguntina y de Diego Ramírez de Villaescusa como obispo de Cuenca. Las constituciones sinodales de Ramírez (1531) muestran la falta de control de los obispos sobre los curas de las parroquias, disponiendo a través de estas, la obligación de residir en las aldeas, de visitar a los enfermos, de recordar a los fieles la necesidad de la comunión frecuente, de explicar los Evangelios y de reportar al obispado los casos de cohabitación, blasfemia, entre otros. Medidas encaminadas a hacer del sacerdote el responsable de la espiritualidad de sus feligreses. Por ello, podemos decir que la labor de estos obispos fue fundamental al preparar el camino a la Contrarreforma. Además, las reformas de Ramírez, educado en la espiritualidad cisneriana y en las ideas de Erasmo, demuestran que la Reforma luterana tenía razón en criticar la corrupción, el celibato y la falta de preparación de un clero, generalmente, iletrado.

⁸ En Sigüenza, Gonzalo Ximénez de Cisneros experimentó una conversión hacia la vida evangélica que le llevó a retirarse de la vida pública al monasterio franciscano de la Salceda (Tendilla, Guadalajara). Parece que fue en este convento donde tomó los hábitos y superó su crisis personal y espiritual (1491). Tras su vuelta a la vida pública, fue nombrado arzobispo de Toledo y reformador de la Orden franciscana y del clero secular (1495). En relación con las reformas de Cisneros destacan dos obras que fueron fundamentales en la introducción y asimilación de la *Devotio Moderna* en España: la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, traducida por el franciscano Ambrosio Montesino (Universidad de Alcalá de Henares, 1502), y el *Exercitatorio de la vida Espiritual* de García de Cisneros (1500), cuyo aspecto central fue el deseo por anclar la vida espiritual en los misterios de la vida de Cristo. Son obras que, entre otras, Cisneros difundió entre los frailes y laicos para mejorar su formación y vida espiritual. En el caso de la primera, su lectura también ejerció gran influencia en la configuración espiritual de San Ignacio de Loyola (García de Castro 2011, 517).

⁹ *Las Constituciones sinodales del Obispado de Sigüenza hechas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Fray García de Loaysa del Título de Santa Susana Cardenal de la Santa Iglesia Romana y Obispo de Sigüenza en el año de 1533* (Alcalá de Henares: en casa de Miguel de Eguya, 1534), fol.16.

¹⁰ “Breve recorrido histórico por los sínodos celebrados en la diócesis de Sigüenza-Guadalajara”, Ángel Mejía Asensio, Sínodo Diocesano, Diócesis de Sigüenza-Guadalajara, <https://sinodosiguenzaguadalajara.es/sinodo-diocesano/historia-sinodal/> (Consultado el 16-3-2023).

¹¹ Algunos de ellos fueron parte activa en las sesiones del Concilio como Juan de Salazar (1493-1555), Juan de San Millán (1497-1578) o Fernando Vellosillo (1567-1587), seguramente, el español más destacado por sus aportaciones en la defensa de los sacramentos. En la sesión nº XXIII del Concilio celebrada el 15 de julio de 1563, se establecieron los cánones sobre el sacramento de la Orden, la jerarquía eclesiástica, la obligación de residencia o la moral del clero.

¹² “La Universidad de Sigüenza”, Antonio Herrera Casado, Los escritos de Herrera Casado. Artículos y comentarios sobre Guadalajara, <http://www.herreracasado.com/1985/08/16/la-universidad-de-sigüenza/>. (Consultado el 16-3-2023).

¹³ Posteriormente, se redactaron otras dos Constituciones, las de Matheo de Burgos Bartolomé y las de Santos de Risoba de 1655 (1660), en vigor hasta 1948.

¹⁴ En la formación de sacerdotes fue fundamental la creación del Colegio-Universidad de San Antonio de Porta Coeli de Sigüenza, fundado por Juan López de Medina en 1476, aunque su verdadero inspirador fuera el cardenal Mendoza. Su labor fue fundamental en la formación teológica de los canónicos, sobre todo, con la generalización de los seminarios. De ella fue profesor Bartolomé de Torres, gran teólogo escolástico que llegó a formar parte del Consejo de Conciencia de Felipe II.

en catolicismo popular hasta que en el siglo XVII las comunidades del Salado entendieron que la Virgen, como abogada generalista, representaba un nivel superior y más permanente que la ayuda de los santos locales.

ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA DE LA SACRISTÍA DE LA MAGDALENA

La iglesia parroquial de la Magdalena es un edificio de origen románico que fue transformado a principios del XVI con una fábrica gótica que modificó su cabecera y permitió la ampliación de su única nave. En este sentido, la construcción de la sacristía de la Magdalena parece vinculada tanto por su funcionalidad, como por su cronología, a la colocación del retablo eucarístico de la Magdalena (1555-1560), es decir, que en principio respondió a la necesidad canónica de dotar los altares de una zona específica para el depósito de los ornamentos destinados a los oficios diarios.

La estancia se dispone como un anexo moderno incorporado al presbiterio desde el muro sur de la cabecera¹⁵. Su pequeño tamaño parece que estuvo determinado por la propia configuración del templo (la torre en el lado del Evangelio y el atrio en el muro sur); así como por la ubicación de la capilla funeraria gótica de Santa María en la nave, que posteriormente constreñirá la colocación del púlpito plateresco al pequeño espacio sobrante entre la puerta de la sacristía y el arco toral. En el interior se conserva un armario barroco, un recinto para guardar la cera y enseres relacionados con la Cofradía de la Veracruz. El conjunto apenas ha sufrido modificaciones constructivas, si exceptuamos dos obras menores en la fábrica del muro norte que conllevaron la amortización de las pinturas murales, por un lado, la incorporación de una escalera de obra para acceder al púlpito desde el interior de la estancia y, por otro, la apertura de un pequeño vano a modo de sagrario, posiblemente, en cumplimiento de los decretos tridentinos¹⁶ (fig.1).



Fig. 1. Interior de la sacristía de la iglesia de la Magdalena de Santamera (Guadalajara) donde se aprecian las reformas que conllevaron la amortización de las pinturas. Fotografía de la autora.

Como hemos señalado, las pinturas murales de la Magdalena centran el tema iconográfico en la Pasión de Cristo, abordando la cuestión principal del cristianismo sobre el sacrificio de Dios Hijo, quien redime a la humanidad del pecado, a través de distintas escenas donde se une el ministerio de la vida de Cristo con la iconografía de los pecados del alma que hacen peligrar el buen ejercicio de la Orden. Todo el conjunto va acompañado de una inscripción fundacional que apenas se conserva.

La disposición del tema pasionario se presenta en ocho escenas con un claro sentido narrativo en continuidad, comenzando por las imágenes del muro sur, norte, para terminar en una vinculación expositiva en los testeros de la sala, muros oeste y este. Por tanto, estamos ante el repertorio iconográfico de las horas previas a la Crucifixión de Jesús, en una lectura que exige un recorrido siguiendo las escenas de izquierda a derecha.

En el muro sur, coincidiendo con el desarrollo de la inscripción fundacional, se identifican tres escenas. A la izquierda, la *delación de Judas* ante el Sanedrín, a los que la tradición

¹⁵ El cuerpo constructivo es de obra de mampostería sobre zócalo resaltado y sillares de buena fábrica en las esquinas. El tejado a tres aguas se construyó sobre una cornisa clásica con perfil en escocia que se repite en otras sacristías de la zona. Al interior, el espacio se cubre con un alfarje de madera decorado en los pares con una línea tallada que dibuja su estructura. Como iluminación presenta un único vano central cuadrangular, que según muestra la reciente restauración, fue ampliado en algún momento del siglo XVIII. Relacionado con esta obra, el alfiz de la nueva ventana presenta la firma de Francisco de Juanas en su enlucido, apellido con numerosas referencias históricas en los documentos de la aldea (Catastro de Ensenada, 1752). En cuanto, a la documentación, únicamente hemos encontrado dos referencias indirectas a la sacristía en el Libro de fábrica de 1601, la primera de 1604. No se han conservado los libros de fábrica anteriores. AHDS, Santamera, Caja 1, Libro de fábrica de la Magdalena (1601-1634), s/f.

¹⁶ La decoración mural parece que fue encalada como consecuencia de estas obras y, posiblemente, sustituida por un cuadro con el tema del Calvario de autor anónimo que, desde 1992, se conserva en depósito en el Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza.

cristiana atribuye la responsabilidad de haber mandado a la muerte a Jesús; en el centro, bajo un pequeño vano, el *Lavatorio* de los discípulos, símbolo de la humildad y la entrega de Cristo, episodio que culmina con la *Santa Cena* como primera Eucaristía y aspecto esencial de la liturgia cristiana.

El lado norte continúa la división inicial en episodios evangélicos, separados por el recordatorio de los pecados del alma. A la derecha, se representa *el prendimiento de Jesús* en el Huerto de los Olivos, pues en ella figuran unos soldados de rasgos orientales siguiendo a Judas en un paisaje de importantes connotaciones simbólicas a Cristo y a la Eucaristía. En el centro, sobre la puerta de entrada a la estancia, los enemigos del alma con la representación del diablo, el mundo y la carne y, para cerrar la narración, una escena que se identifica con *la entrega de Jesús a Poncio Pilato* por parte de los soldados y los fariseos en la residencia del procurador de Judea en Jerusalén. El ciclo iconográfico se cierra con la contraposición del *Calvario* del muro oeste al Juicio Supremo del muro este, que presuponía la segunda venida de Cristo a la Tierra.

Del mismo modo, aunque apenas se ha conservado, se dispuso un friso corrido inscrito sobre la parte superior de la decoración pictórica, que previsiblemente debería indicar los detalles, patronos y autoría de la obra. El hecho de que haya sido escrito en castellano y no en latín permite pensar que el receptor del mensaje no dominaba la lengua clásica. El análisis del tipo de letra muestra cómo la inscripción fue realizada en la letra capital romana, característica de la epigrafía humanística del siglo XVI, acorde con el marco histórico renacentista que sugieren las pinturas, aunque esta se combina con las abreviaciones características de las inscripciones medievales realizadas en escritura gótica; como se observa, por ejemplo, en la grafía que fecha la obra (Ramírez 2012, 255-277). De los fragmentos conservados, se lee en el muro sur “ESTA SACRIST...”, para continuar sobre el Calvario con “Y Ma Y...ADE IVqxxviii As (años)”, y sobre la puerta, “...A-VAN3-DeDIOS-NRO-SEÑOR-YI”.

Además, existen otro tipo de inscripciones, consecuencia del carácter didáctico conferido a las escenas: unas cultas y otras didácticas o aclaratorias. Del primer tipo, figura una cartela o filacteria sostenida por los ángeles en la escena del Juicio Final. El segundo tipo, escrito en góticas minúsculas, se utiliza, según la tradición medieval, como un recurso didáctico y doctrinal para resaltar el nombre de algunos personajes de las escenas; por ejemplo, para señalar a los soldados romanos como fariseos en la entrega de Jesús a Poncio Pilato, o en los pecados del alma, donde se nombra al diablo, al mundo y a la carne. Al igual que en los retablos pictóricos, el mensaje es preciso y expresa las intenciones que se tuvieron al colocarlo, justificado como una suma al código visual que permite identificar la imagen o el tema representado (Peña 2004).

Las diferentes escenas se disponen sobre un zócalo corrido de color negro, encuadradas por tres tipos de cenefas parcialmente policromadas. La principal, de laceria, presenta la significativa figura del cordón franciscano en su interior, reconocible por el cruce de las cintas donde se hace alusión a los tres votos de la orden: pobreza, castidad y obediencia (fig.2a). Un referente que podría justificar, bien la devoción franciscana del comitente, o bien un elemento que ayudara a la meditación según los autores de la mística franciscana. En un segundo estilo minoritario, se muestran diferentes elementos vegetales estilizados que se van entrelazando para generar un motivo sogueado (fig.2b) y; por último, se diferencia un tercer tipo, también vegetal (fig.2c), que el artista reservó para el tema del *Calvario*. Este último modelo, el más rico y complejo, combina las flores y hojas, ligeramente insinuadas en siena, bajo un reticulado geométrico sobrepuesto en blanco que semeja una yesería (ataurique), poniendo de manifiesto la fuerte influencia mudéjar del plateresco seguntino.

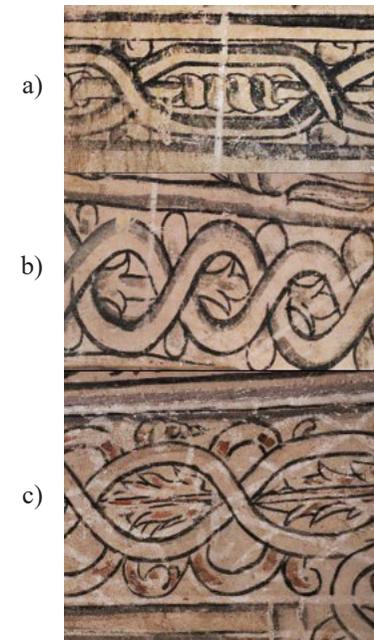


Fig. 2. *Cenefas de la sacristía de la Magdalena* de Santamera (Guadalajara):
 a) Cenefa que a modo de greca decora las escenas del Juicio Final del muro este, de la delación de Judas en el lado sur, y del paisaje que interpretamos como la Oración en el Huerto en el muro norte.
 b) Cenefa vegetal que se utilizó exclusivamente en el juicio de Pilatos.
 c) Cenefa vegetal del tema del Calvario.
 Fotografía de la autora.

En cuanto a la técnica empleada, las pinturas muestran un dibujo aparentemente preparatorio realizado con un lápiz grueso de color negro que se utiliza directamente sobre el muro enlucido (Jiménez 2022, 4). Esta práctica permite observar las líneas de encuadre y la policromía parcial en algunos personajes y motivos iconográficos, lo que da la sensación de una obra inacabada. Además, sorprende para la época, la falta de preocupación por la profundidad, por la dimensionalidad de las figuras y, en contraste, el empleo de los fuertes diseños gráficos de líneas marcadas que enfatizan su naturaleza plana y monocroma. También es de destacar el tratamiento exquisito de las representaciones de la flora y la fauna, con una visión intuitiva de lo natural dentro de un diseño sencillo que parece economizar recursos para despojarse de lo ficticio en pro de lo espiritual. Con respecto a las líneas de encuadre sobre el dibujo, estas pueden interpretarse como un recurso del autor en el fingimiento arquitectónico a modo de sillería, según hemos podido comprobar por su paralelismo con la capilla de la *Circuncisión* de la catedral de Santa María de Albarracín del siglo XVI, también descubierta recientemente.

Sobre la cronología, parece que la fecha de ejecución de la obra fue 1578, según figura en la inscripción conservada sobre el tema del *Calvario*. En este sentido, la iconografía empleada en la obra y en el Juicio Final en particular, refiere siempre a modelos pretridentinos, lo que, si bien se puede interpretar como una muestra del conservadurismo de ciertos temas iconográficos, también sugiere la existencia de un temprano programa doctrinal expresamente diseñado para los sacerdotes de la comarca. En cuanto a la autoría es de suponer que fuera un eclesiástico por la escasa calidad artística del conjunto, o bien, un artista de la comarca que trabajara para el obispado seguntino.

Respecto a la lectura iconográfica, la propia entrada a la estancia nos introduce en la narración pasionaria con los bustos de dos ángeles pintados en el batiente de la puerta de la sacristía. El primero presenta a Cristo al receptor, representado con el monograma o cristograma IHS (iota-eta-sigma) (Pfeiffer 2004, 11-19)¹⁷, y el segundo a María, nombrada con letra minúscula gótica. El ángel que anuncia a Cristo muestra entre sus manos una faz nimbada que identificamos con la Santa Faz. Se completa el simbolismo con la representación del sol y de la luna en el lado de María, cuya parte baja se decora con un fingimiento arquitectónico a base de cubos de desigual factura. Para concluir el simbolismo del tramo de la entrada, el dintel de la puerta se decoró con una cartela en letra capital que parece referirse al comienzo de la plegaria y oración “Ave (María gratia plena)”.

¹⁷ Una de las primeras versiones del sello de la Compañía de Jesús fue el trigramo IHS. Hay que tener en cuenta que Ignacio de Loyola visitó Sigüenza en 1535 y que Diego Laínez, de pasado converso y orígenes seguntinos, fue nombrado general de la congregación en 1558. San Ignacio adoptó en 1541 el monograma IHS en su sello, que pronto fue valorado como escudo heráldico de la orden y una marca específica de su espiritualidad.

Muro sur

Frente al acceso, la temática cristológica se inicia en el muro sur con la representación de dos escenas principales: Judas vendiendo a Jesús a los sacerdotes y la *Santa Cena*, ubicadas a ambos lados de un pequeño y único vano central, debajo del cual se dispone el tema del *Lavatorio*, entendido como complementario de la *Última Cena*.



Fig. 3. Primera escena: la Traición de Judas. Muro sur de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).

Fotografía de la autora.

Anterior a la Pascua, la *Traición de Judas* representa el episodio evangélico, donde el apóstol conocido como Iscariote, hace un trato con el Sanedrín para delatar a Jesús (Mt 26.14-16); (Mc 14:10-12); (Ls 22:1-6). La escena se centra en el momento en que Judas, tras señalar sobre cómo se entregaría a Jesús, recibe el dinero del templo en pago de su delación (fig.3). Las 30 monedas de plata que permitirían a los sacerdotes judíos arrestar a Jesús en Getsemaní y, posteriormente en un periplo judicial ante Anás, Caifás y Herodes, llevarlo frente a Poncio Pilato. La animadversión a Judas, al sumo sacerdote y al grupo de hombres que, formando un semicírculo, representan a los miembros del Sanedrín, se hace factible en las convenciones empleadas: barba larga o descuidada, nariz exageradamente grande, ojos desmesurados, expresión adusta y rasgos que enfatizan su maldad. Todos ellos, ponen de manifiesto la desviación moral y religiosa de los judíos (Patton 2023, 100). Una asociación que parece, más allá de los artificios usados para culpabilizar a los judíos, un medio activo para expresar a nivel local la inquietud que debe tener el clero hacia los cristianos nuevos. En este sentido, el vestido de los judíos, ropas contemporáneas (Favá 2023, 145), puede interpretarse como una actualización de su responsabilidad en la muerte de Cristo. En contraposición, el sumo sacerdote se representa como un anciano con su vestimenta histórica, seguramente figurando, por su avanzada edad, a Anás. Sentado en el trono, viste un manto brocado de armiño y un turbante blanco que deja ver un rostro airado, parcialmente cegado, como rasgo característico del enfrentamiento entre *Ecclesia* y *Synagoga* (Rodríguez 2023, 129-132).

En cuanto al *Lavatorio*¹⁸, su menor tamaño y su representación debajo de la ventana permite suponer que fue valorado como un tema secundario. El pasaje es un episodio recogido únicamente por San Juan (Jn 13,1-15); aunque, posteriormente, fue comentado por otros autores como San Agustín, que relacionó el momento de purificación con el perdón de los pecados, o San Ambrosio y San Bernardo que interpretaron el texto como una manifestación de la humildad y de la penitencia (Rodríguez 2016, 121; Mále 2001, 128). Iconográficamente, la escena se centra en el momento en que Jesús está arrodillado ante Pedro, símbolo de que el Señor se hace servidor de sus discípulos, mientras el resto de los apóstoles observa el acto (Monreal y Tejada 2000, 125). A la derecha es posible que se hubiera querido recrear el momento de la protesta de Pedro por la actitud dialogante de los personajes. Por otra parte, para mostrar el cenáculo donde tuvo lugar la Santa Cena, se ha representado una arquería de desigual factura que tradicionalmente se ha identificado con la casa de la madre de Marcos el Evangelista.

La *Última Cena* es uno de los pasajes evangélicos más repetidos en el arte cristiano por expresar la institución de la Eucaristía. Los evangelios de Mateo (Mt 26, 26-29), Marcos (Mc 14, 22-25) y Lucas (Lc 22,19-20) relatan la última cena celebrada por Jesús como una cena de Pascua, aunque la base teológica parece que fue señalada en la Primera Carta de Pablo a los corintios (I Corintios 11:23-26). Además, mientras comían, Jesús predijo que iba a ser traicionado por uno de los apóstoles y que Pedro iba a negar tres veces haberle conocido antes de que cantara el gallo¹⁹. Tras la comida, Jesús fue traicionado y arrestado como describen las pinturas del muro norte. La composición de la *Santa Cena* de la Magdalena se centra en la figura de Cristo elevando el cáliz para captar simbólicamente la Eucaristía (fig.4). La ordenación de los apóstoles en planos sucesivos en torno a una mesa rectangular y la disposición de los símbolos siguiendo una perspectiva abatida (cordero, pez, pan y vino) debe valorarse como recursos didácticos que le permitieron al artista aclarar el significado narrativo del pasaje bíblico (Rodríguez 2016, 119-142; Monreal y Tejada 2000, 124-125).



Fig. 4. Tercera escena: la *Última Cena*. A la derecha, detalle de Judas. Muro sur de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

¹⁸ No es un tema frecuente ni en la pintura, ni en la retablistica de la comarca, por lo que no hemos podido encontrar paralelismos, aunque fue un pasaje muy representado en el arte, con ejemplos que van desde las obras del Giotto (*Jesús lavando los pies a Pedro*, Capilla Scrovegni, Padua) a las de Tintoretto (*El Lavatorio*, 1548-1549. Museo del Prado).

¹⁹ Mateo (Mt 26, 24-25), Marcos (Mc 14, 18-21), Lucas (Lc 22,21-23) y Juan (Jn, 13:21-30).

Tomados de la tradición paleocristiana, bizantina y románica, se muestra el pez (*ICTHUS*, *acróstico de Jesús Cristo de Dios Hijo Salvador*), que no obedece a la tradición de la pascua judía descrita en el libro del Éxodo (Ex 12,1-36) y el cordero (símbolo de la alianza de Dios con su pueblo, Ex 12,13) como referencia indirecta al sacrificio de Cristo conmemorado en la Eucaristía (*Agnus Dei*). También, como es habitual, el artista representó panes completos, algunos signados por la cruz y panes partidos, como referencia al rito eucarístico. Respecto a los personajes, la complejidad de la escena y el escaso espacio reservado para el desarrollo del mismo (se obvió la greca), obligó al artista a centrar la composición en la figura de Cristo, determinando la distribución, prácticamente simétrica de los apóstoles. El momento elegido, elevando el cáliz, incide en la institución de la Eucaristía. Respecto a los apóstoles, lo habitual es que puedan ser identificados por su fisonomía, gestos y atributos, aunque en este caso se ve dificultada por la pérdida de la parte superior del dibujo. Pedro suele estar a la derecha de Cristo, en este caso significado por la ubicación del cuchillo; Juan es el más joven (Réau 2008, 429)²⁰, caracterizado por su rostro imberbe recostado sobre Cristo y; Judas²¹, sin nimbo, es representado con la estética de la fealdad en primer plano, aislado del resto, adelantando la mano para recibir el bocado de pan que le significará como traidor “aquel a quien yo dé este trozo de pan que voy a mojar en el plato” (Jn 13:26).

Respecto a la vinculación con la pintura local del periodo, ni el *Lavatorio* ni la *Última Cena* son temas frecuentes en la iconografía local, aunque se puede relacionar dentro de la retabística del Salado con la *Última Cena* de autor anónimo de una colección particular de Madrid, que Ramos Gómez (2004, 319-321) relaciona por el estilo del pintor con la *Unción de la Magdalena* del retablo mayor de Santamera²², y que, por algunos aspectos como las manos crispadas o las miradas fijas, se podría vincular con la *Santa Cena* del sagrario del retablo mayor de El Atance (1620, Guadalajara), hoy en la iglesia de San Gil en Molina de Aragón (Guadalajara).

Muro norte

Dentro del escenario del muro norte, la representación cristológica de la estancia continúa con otros dos momentos del ciclo pasionario (fig.5), el *Prendimiento de Jesús* y el *Juicio de Cristo ante Pilato*, pero incorpora un recordatorio didáctico sobre la puerta de entrada que simbólicamente conecta el mensaje cristológico con las tentaciones que acechan al buen cristiano. La representación iconográfica de los tres pecados del alma: el diablo, el mundo y



Fig. 5. Vista general del muro norte de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara). A la derecha, el *Prendimiento de Jesús*, en el centro, los pecados del alma y el *Juicio ante Pilato*. Fotografía de la autora.

la carne (Gámez 2017, 99-161)²³, a los que San Pablo combate como un soldado de oficio, parece seguir la guía ideológica medieval donde el mundo se muestra como antagonista de la vida en Dios (fig.6). La estructuración de los pecados capitales, lejos de permanecer como una forma cultural estable, fue evolucionando con el desarrollo económico y el avance social de los siglos XV y XVI, para centrarse en la *avaritia generalis* de las Confesiones de San Agustín (la *cupiditas* de San Jerónimo) y en la dialéctica que lo anima, el amor *inordinatus*, que nos lleva al mal dada la naturaleza pecaminosa que tenemos impresa en la memoria del pecado original (Izquierdo 2015, 203-216). A este respecto, la iconografía acabó estableciendo una clara oposición entre la *caritas* y la *cupiditas* y los pecados capitales, valorado

²⁰ Réau considera la postura de Juan una pervivencia de los banquetes de la Antigüedad.

²¹ Vila-Belda expone un interesante estudio sobre la iconografía de Judas en el arte castellano (2016, 55-71).

²² También, Ramos Gómez relaciona esta obra con la *Última Cena* de Peñalver y con la tabla del banal de Cortes de Tajuña.

²³ Estos pecados, mortal y venial, al no estar codificados de un modo coherente en la Biblia (Carta a los Gálatas), necesitaron de la tradición literaria clásica y de la eclesiástica, especialmente de los padres anacoretas del desierto y de los Padres de la Iglesia, para ser formulados con una definición precisa que permitiera al creyente alcanzar la plenitud espiritual o *apatheia*.

como un movimiento contrario al alma que genera un apetito desordenado por las posesiones de este mundo y esclaviza al espíritu para que obedezca las necesidades del cuerpo.



Fig. 6. Detalle de la representación de los tres pecados del alma: el diablo, el mundo y la carne. Muro norte de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

A este respecto, la alusión a la codicia como fuente de destrucción que conduce al amor loco, impulsando al hombre a “aver juntamiento con fembra plasertera”, es decir, al deseo sexual y a la lujuria, aparecen representados por el hombre que corre tras la mujer (el deseo carnal)²⁴. De esta suerte, la *cupiditas* se señala como un vicio intermedio entre los pecados interiores (la soberbia, la envidia, la ira y la acedia) representados por el mundo, y los exteriores (la gula y la lujuria), que conectan a través de la figura de la mujer con el pecado original tanto en lo erótico como en lo religioso (Izquierdo 2015, 206-207). El inductor, el diablo codicioso que empuja

al hombre a su condenación. También, las enseñanzas didácticas conducen de un modo secundario a la vánitas o género pictórico cuyo objetivo es provocar en el interlocutor una reflexión interna sobre los placeres epicúreos de la vida, intentando que el hombre sea consciente de lo pasajero de la vida y de la certeza de la muerte. Un ejemplo de ello son las representaciones de la flor y la hierba, que se disponen entre las figuras como referencia al Libro de Isaías del Antiguo Testamento “Toda carne es hierba, y todo su esplendor es como flor del campo” (Is 40:6) (Pe 1:24), recurso habitual en las obras de la época.

En cuanto al demonio, la representación no se refiere a un ser personal, sino a todo aquello que nos aleja la voluntad y el querer de Dios. Las Sagradas Escrituras aportaron tres rasgos característicos del demonio: es el adversario del designio de Dios sobre la humanidad, de Cristo y del cristiano. Por ello, con la nominación más habitual en el Nuevo Testamento y forma medieval, el diablo de la escena (*el que divide*) se muestra, siguiendo a San Ignacio, como “el enemigo de nuestra naturaleza humana”. El diablo acosa, tienta y miente en su lucha contra el cristiano y trabaja a través de sus dos aliados, el mundo y la carne. Respecto al mundo es todo aquello que puede darnos placer o algún beneficio egoísta. Por ello, la mundanidad es muy sutil y se esconde bajo la apariencia de lo correcto o bueno, aunque en el fondo se manifieste como un deseo desordenado de la satisfacción del propio egoísmo. Su aspecto más visible es el deseo de gloria humana y bienestar personal alcanzado mediante la codicia y la ambición. Estos desafueros, según sugieren las imágenes de la sacristía, tendrán como resultado la condena y la doble muerte del cuerpo y del alma.

En cuanto al ciclo pasionario, la narración continua con el *Prendimiento de Jesús* (Mt 26:36-39) (Mc 14:32-52)²⁵, la escena más original y personal del artista por su simbología y orientalismo. El momento elegido muestra a tres soldados de rasgos orientales conversando, uno de los cuales señala a una figura que, por el arquetipo, debió representar a Jesús, del que sólo se conserva parcialmente el dibujo del brazo. La figura del Maestro parece retenida por un cuarto personaje, probablemente Judas, si se tienen en cuenta sus rasgos y la inscripción que corona el conjunto: “Y VAN TRAS DE DIOS NUESTRO SEÑOR”.

El escenario recrea el huerto de Getsemaní, lugar donde el artista expone el simbolismo más humanista de Cristo triunfante a través de elementos aparentemente secundarios²⁶.

²⁴ La moda femenina que viste la mujer se caracterizó por los vestidos voluminosos (ahuecador o verdugado) y amplias mangas con cuchilladas. El corset y el escote cuadrado del traje se corresponden con un modelo introducido por Juana I de Castilla, que se mantuvo con la emperatriz Isabel de Portugal, en una tendencia conservadora marcada por el catolicismo. El cabello suelto corresponde a la tradicional representación de la mujer en su identificación con la lujuria (Boucher 1965).

²⁵ La narración evangélica sitúa la escena como continuación de la Última Cena, momento en que Jesús se fue a orar al huerto de Getsemaní (Mt 26:36-39) (Mc 14:32-52), identificado por Lucas como el Monte de los Olivos (Lc 22:39-46); episodio que fue seguido por la traición de Judas y la detención por parte del Sanedrín. Según Juan, los guardias que le arrestaron fueron designados por los sumos sacerdotes y los fariseos, conformando un destacamento al mando de un quiliarca o tribuno militar romano que la iconografía representa erróneamente como un sayón.

²⁶ Un conjunto que evade la naturaleza humana de Cristo, de súplica con amargura al Padre para que apartara de él ese cáliz (Lc 22,42) y que recogió, entre otros, Juan de Flandes en *La oración del huerto* (Museo del Prado, 1514-1519).

En concreto, el dibujo reiterado de parras como prefiguración de la Eucaristía, del ave del paraíso²⁷ como Jesús (Jiménez 2022, 7), y la representación de los soldados como orientales (fig.7), evidencia no sólo del abandono del simbolismo medieval, sino la incorporación a la cultura simbólica local de un lenguaje exótico que pudo ser consecuencia de la difusión de



Fig. 7. Detalle de los soldados del Prendimiento de Jesús. Muro norte de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

²⁷ El análisis zoológico de las aves representadas ha permitido diferenciar dos ejemplares de la llamada “ave del paraíso”. El dimorfismo sexual propio de la especie fue destacado en la representación, mostrando a un macho de plumas rectrices largas y acintaladas, patas fuertes y pico curvo, de la hembra de apariencia mucho menos vistosa. En su exotismo, el ave fue interpretado por sus coetáneos como una muestra de la existencia del paraíso y, por tanto, como un simbolismo viviente de la divinidad. Aunque hay una tipología amplia en la representación de esta ave, la simplificación de esta parece responder al modelo difundido en el siglo XVI, “ave de pequeña cabeza con un cúmulo de plumas filiformes que se expanden hacia la cola”. Por su localización, el ave del paraíso es un pájaro exclusivo de las islas de Nueva Guinea. Su llegada a Europa guarda relación con la carga que trajo Sebastián Elcano en la nave Victoria en 1522. La primera imagen documentada del ave en Europa fue un dibujo realizado por el artista alemán Hans Baldung Grien entre 1522 y 1525 (García 1996, 131-152; Morgado 2016, 783-805).

grabados flamencos e italianos entre los artistas del obispado (Ramos 2004, 330), pero también en una época de intercambios, de la labor de los misioneros (Castro 2012, 105-112). Con todo, el orientalismo de la escena se anticipa al estilo jesuítico de las primeras representaciones de la Compañía de Jesús, pues en ella confluyen la interacción entre textos e imágenes (Píriz 2004, 20-29; Pfeiffer 2004, 65-79) la temática pasionaria y la finalidad evangelizadora de un arte donde predomina lo iconográfico sobre lo artístico (Tejera 2012, 277-294).

Cerrando el tema de la Pasión, la iconografía de *Cristo ante Pilato* se centra en la llegada al pretorio de un grupo de centuriones que custodian a Cristo para ser juzgado ante el gobernador, posiblemente no representado por la falta de espacio (fig.8). Los hechos, interrogatorio y sentencia de muerte, fueron recogidos por Marcos (Mr 15,1-20), Lucas (Lc 23.1-5; 13-25) y Juan (Jn 18, 28-38; 19.16). El análisis de la escena permite ver a través de los detalles que el lugar representado es concretamente un patio llamado *el enlosado* donde estaba localizado el asiento de Pilato. El fingimiento del muro de la parte superior de la fortaleza y la representación de la guardia con las vestimentas de los oficiales del ejército romano ayudan a contextualizar la narración evangélica, aunque sus rostros, con expresiones casi caricaturescas que recuerdan al tema de los improperios del *Ecce Homo* y, su nominación como fariseos, culpabilicen a los judíos. Por otra parte, de la

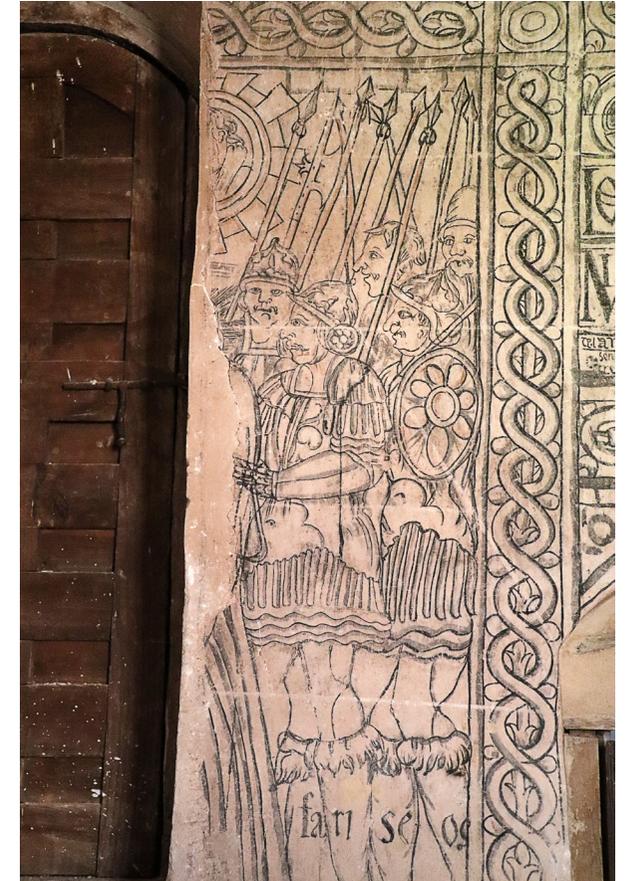


Fig. 8. Detalle del Juicio de Cristo ante Pilato donde se observa a Claudia Prócula contemplando el acto. Muro norte de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

acción del centurión se deduce que lleva prendido una figura que por los trazos de la túnica y del nimbo identificamos con Cristo. Otro detalle significativo es el ojo de buey sobre la cabeza de Cristo, donde se observa el rostro entre curioso y asustado de la esposa de Pilato, Claudia Prócula, preocupada por el sueño premonitorio que había tenido poco antes (Mt 27:19). A la valoración de este tema contribuyen obras con importantes semejanzas, entre ellas, *Cristo ante Poncio Pilato* de Juan de Flandes (Retablo mayor de la catedral de Palencia, 1510-1518) que también recoge el motivo anecdótico del sueño de Prócula.

En cuanto al simbolismo, el juicio se plantea en los Evangelios como un problema de jurisdicciones donde se pretende incriminar al acusado en delitos religiosos y políticos, principalmente para que se confesará como rey de los judíos (INRI) (Jn 19,19), en una parodia que exime de culpa a Roma (liberación de Barrabás por parte de Pilatos), pero que condena colectivamente al pueblo judío.

Testeros: El Calvario y el Juicio Final

Finalmente, los testeros oeste y este enmarcan las escenas que suponen la conexión entre el Cristo-Hombre y el Cristo-Redentor, cerrando el ciclo con la representación del Juicio Final, que supone la segunda venida de Cristo a la tierra.

Enfrentado al Juicio Final, el *Calvario* se muestra como el camino de la redención humana a través del sufrimiento de Cristo, llorado por su madre María y por San Juan, como evidencia de la especial relación que les iba unir: *Mujer, he ahí tu hijo, hijo: He ahí a tu madre* (Jn19,26). La liturgia y el dogma justifican la preferencia por este tema, pues el sufrimiento de Jesús y su muerte representan los aspectos centrales de la teología cristiana al hacer referencia a la doctrina de la salvación y de la expiación (Brown 2005-2006). La Crucifixión fue descrita por los cuatro evangelistas (Mt 27.1-54); (Mc 15:1-40); (Ls 23:1-46) y (Jn 19:1-30) y enriquecida con algunos aspectos narrativos por el Evangelio de Nicodemo. Según el Nuevo Testamento, Jesús fue arrestado, juzgado por el Sanedrín y sentenciado por Poncio Pilato a ser flagelado y crucificado.

La ubicación del tema del *Calvario* se muestra en la iconografía de la sacristía de la Magdalena como la culminación del ciclo de la Pasión (Rodríguez 2010, 29-40; Réau 2008, 508-510; Monreal y Tejada 2000, 132-133). Por ello, el tema se resume de un modo sintético a las figuras de Cristo, de la Virgen y de San Juan Evangelista dispuestos simétricamente y de pie para equilibrar la composición (fig.9). El centro de la escena lo ocupa el Crucificado, situado en un paisaje que rememora el monte Calvario o Gólgota, un espacio al otro lado de las murallas de Jerusalén donde se hacían las ejecuciones públicas; de ahí, la presencia de la guardia.



Fig. 9. Representación del Calvario del testero oeste de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).

Fotografía de la autora.

A pesar de que se ha perdido la parte central del crucificado, se observa cómo Cristo es representado como una efigie pasionista de formas escasamente cruentas, respondiendo al concepto idealista, platónico y místico de la época. El artista parece recrearse en el estudio de sus proporciones, en los brazos en uve y en una anatomía a penas marcada, que cubre un escueto paño de pureza (*subligaculum* o *perizonium*). El madero de la cruz está interpretado como trono y no como patíbulo, visión manierista del Cristo Majestad de la Alta Edad Media, que redunda en la realeza de Cristo, motivo por el cual parece que se exhibe solamente el extremo superior de la cruz²⁸. Del mismo modo, se ensalza la salvación y los sacramentos a través de la sangre que brota del costado y de las manos, recogida en cálices por tres ángeles psicopompos, en un tipo iconográfico muy utilizado desde el siglo XIV (fig.10). Una iconografía que destacaron desde el siglo XIV tanto el Giotto (*Crucifixión*, c.1315-1320, fresco. Iglesia inferior de la Basílica de San Francisco, Asís) como Rafael (*Crucifixión Mond*, 1502-1503. National Gallery).

²⁸ Por la posición de la cruz en relación con la cenefa, se puede pensar que fue un modelo en Tau o *crux commissa*, el más seguido por los artistas de la época y la forma de representación más antigua de la cruz de Cristo.



Fig. 10. Detalle de San Juan y de un ángel psicopompo recogiendo la sangre de Cristo en un cáliz del Calvario de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).

Fotografía de la autora.

A la derecha de Cristo crucificado, se dispone la Madre en actitud compungida, con el manto sobre la cabeza que se presenta ligeramente inclinada y las manos, entrelazadas sobre el pecho. En el lado opuesto, San Juan, sin más atributo que el libro, apoya la mejilla sobre su mano derecha para expresar su dolor en un recurso habitual en la iconografía (Monreal y Tejada 2000, 133). La representación de la Virgen y de San Juan fue considerada desde la Edad Media como símbolos de la Iglesia y de la Sinagoga, porque la tradición patristica vio en María a la nueva Eva y, en San Juan, el símbolo del eclipse de la Sinagoga ante la figura de la Iglesia (Réau 2008, 507-508). Dicha ruptura quedó reforzada por el pasaje evangélico de San Mateo donde se describe cómo tras la expiración de Cristo, el velo del templo de Jerusalén se rasgó, figurando con ello la llegada de la Iglesia de Cristo (Mt 27:51). Además, la escena se enriquece simbólicamente con la representación antropomórfica del sol (naturaleza divina) y de la luna (naturaleza humana) como signos del Nuevo y Antiguo Testamento.

La profundidad del espacio se insinúa mediante la yuxtaposición en franjas de montículos, el celaje y la representación de los ángeles dispuestos mediante un ligero escorzo que transmite la sensación de elevación. El análisis comparado de la iconografía sugiere que el artista siguió los modelos de las crucifixiones anteriores al siglo XIII, centrados en la Virgen y San Juan de acuerdo con la Hermeneia bizantina, lo que otorga al conjunto un sentido devocional de elevada espiritualidad. Un convencionalismo que podemos ver en las crucifixiones de pintores de transición al arte moderno como Gentile Fabriano, Masaccio, Fra Angelico, aunque desde el Gótico fue adquiriendo un tratamiento escenográfico y descriptivo más complejo al incorporar a las santas mujeres junto a otros discípulos, los soldados, Longinos y Estefatón, los dos ladrones, y otros detalles más o menos simbólicos, como se puede ver en Mantegna, Botticelli, Van der Weyden, Justo de Gante, El Bosco, o Bartolomé Bermejo, dentro del estilo hispano-flamenco del primer Renacimiento español (Rodríguez 2010, 31; Réau 2008, 513-514 y 518-521).

Por otra parte, desconociéndose el autor, el tratamiento de las figuras y la iconografía de los temas permiten aproximar esta obra a las características de la pintura seguntina del siglo XVI. La fecha referida en la inscripción, 1578, sitúa al conjunto dentro del periodo más fructífero de encargos de los siglos XVI y XVII. En los representados se observan, por un lado, la herencia medieval aportada por los pintores hispanoflamecos y, por otro, las aportaciones renacentistas de Juan de Soreda (Ramos 2004, 63), visibles en la influencia que ejerció, por ejemplo, en el retablo mayor del Maestro de Santamera, más o menos coetáneo al encargo, pues en el tipo del *Calvario* parecen mantenerse las características del modelo sorediano del retablo de Santa Librada de la catedral seguntina.

También se observa cómo la llegada de las influencias del norte de Castilla a la comarca a finales del XVI, en concreto de Alonso de Berruguete, aportaron una cierta monumentalidad y estilización a las figuras, más visible en las formas que en los contenidos, manteniéndose el conservadurismo y el rígido dinamismo del estilo de Pedro de Andrade (*Tabla del Calvario* de la capilla de los Arce de la catedral) y de Juan de Villoldo, principales artistas, junto a Diego de Madrid, de este periodo. Autores que añadieron a las obras elementos pseudomanieristas y miguelangelescos por el uso de estampas (Ramos 2004, 245). A pesar de todo, el trabajo poco cuidado, donde predomina lo simbólico, y la actitud poco exigente del cliente, permiten pensar bien en una obra de un maestro secundario, bien en una obra de algún miembro de la Iglesia.

Finalmente, el ciclo iconográfico de la Pasión concluye con el Juicio Supremo que supondrá la segunda venida de Cristo. El Juicio Final es un tema iconográfico muy repetido desde la Edad Media, pese a la escasez de referentes que permitan su interpretación en el contexto de una sacristía. A partir de los textos bíblicos y de los evangelios de San Mateo y de San Juan, la iconografía apocalíptica se fue enriqueciendo con los comentarios patristicos, los

textos apócrifos y las composiciones litúrgicas. En consecuencia, en las imágenes del Juicio Final acabaron confluyendo diferentes ideas y preceptos religiosos, que impregnaron la iconografía de un intenso valor moral dirigido a la búsqueda de un comportamiento preciso en relación con los dogmas cristianos (Ruiz 2018, 12) Por ello, la elección y representación de este tema en un espacio tan concreto, como es la sacristía, confiere a la imagen el carácter de un adoctrinamiento dirigido a cambiar la conducta del interlocutor, más cuando toda la escena está rodeada por el cordón franciscano que invita a la meditación.

El esquema general de la composición del Juicio Final de la sacristía es medieval. Se parte de un eje vertical central, que actúa como eje de simetría conformado por la figura de Cristo como juez, acompañado de la Virgen y San Juan Bautista como intercesores en el momento en que los muertos levantan la losa de sus sepulcros para ser evaluados²⁹. La mitad superior se completa por el coro de ángeles, mientras en la inferior, el arcángel San Miguel se dispone desde su posición central como psicopompo; en la parte de la derecha estaría la parte de la composición, no conservada, con los justos y, en la izquierda, los condenados pidiendo clemencia en un paisaje que aproxima a los horrores del infierno.

El análisis de los escasos restos de la figura de Cristo permite comprobar cómo fue representado en mandorla sobre el arcoíris, posiblemente como Varón de Dolores según refiere San Mateo (Mt 24:4-8), rodeado por los ángeles, la Virgen y San Juan; en este caso, el Bautista, en una reminiscencia de la *Déesis* bizantina (Ruiz 2018, 150; Mâle 1966, 75; Calzada 2007, 139-158). De acuerdo con dicha descripción, la representación debió mostrar la llegada de un Cristo luminoso, enseñando las llagas de su misericordia, enmarcado por un lirio o una espada a ambos lados de su rostro. Este arquetipo se trataría de la simplificación bajomedieval de un tema todavía recurrente en el siglo XVI (Réau 2008, 709), que podemos observar en el *Juicio Final* de Juan Correa de Vivar del Museo del Prado (1545), en el *Juicio Final* de retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca de Nicolás Florentino (1430-1460) y en la obra atribuida al Maestro de Balbases de la iglesia de San Nicolas de Bari (Burgos).

Complementa la visión del Juicio Final un ciclo iconográfico clásico de psicostasis de tradición copta y sin referentes bíblicos (Rodríguez 2012, 11-20; Calzada 2007, 148 y 151), donde se aprecia a San Miguel sosteniendo la espada crucífera y la balanza entre los justos y los condenados al infierno en el momento de pesar las buenas y malas acciones, las virtudes y los vicios, personificadas por pequeñas figuras que encarnan los pecados del que va a ser juzgado³⁰. Es de destacar que en función de su doble simbología, las vestimentas

de San Miguel fueron cambiando. En las representaciones medievales es habitual que vista túnica blanca y muestre sus grandes alas de ángel, mientras que como jefe de los ejércitos celestiales suele vestir cota de malla. Atributos que cambiaron tras Trento, donde se envistió con una armadura metálica, la espada flameante y la cimera que le convirtieron en el capitán del ejército celeste y principal defensor de la Iglesia (López 2014, 49). Por ello, se puede decir que el San Miguel de la Magdalena, vestido con túnica, sosteniendo la balanza y la espada crucífera con su mano izquierda mientras blande la lanza contra un diablo, es una representación ecléctica, pues el recurso de la lanza en la iconografía de la psicostasis supone una fusión entre el pesaje de las almas y la lucha con el demonio (Rodríguez 2012, 11). En este sentido, el modelo de la Magdalena encuentra sus semejanzas más cercanas en el Juicio Final del primer estrato de las pinturas del lucillo de la iglesia de El Atance (Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza, Guadalajara)³¹, su paralelo más cercano, donde se reproduce la visión tremendista y medieval de un San Miguel también anterior a Trento, aunque se preste a una valoración diferente por su ubicación en una capilla del templo.

A ambos lados de la figura de San Miguel se disponen los elegidos y los condenados en espera del juicio. El infierno se puede definir por sus características como un lugar caótico, donde el artista despliega su imaginación representando seres biomórficos de inspiración animal y diablillos que intentan llevar a los condenados por medio de ganchos hacia las llamas del inframundo. Llegados a este punto, hay que recordar que los demonios son ángeles caídos que han asumido las características de diferentes animales y grrillas, pequeñas cabezas grotescas tomadas de la iconografía medieval (López 2014, 39-64). Del mismo modo, el pecado es representado por la lujuria, una mujer en diferentes actitudes que es devorada por Leviatán, criatura marina descrita en el Libro de Job (Jb 41) (Calzada 2007, 148 y 151).

En la representación de los réprobos (fig.11), se toma la iconografía clásica para recordar a los interlocutores que en el Juicio Final todos los hombres serán juzgados. De ahí, la representación de un rey, posiblemente Salomón (Alonso 2019, 21) varios tonsurados y hasta las más altas dignidades eclesiásticas (capelo y mitra), pues ante la muerte, los poderosos no podrán ampararse en la invulnerabilidad de su estatus, en una clara crítica humanista a favor de la necesaria reforma espiritual del clero (López 2006, 39-52; Vila-Belda 2016, 21).

²⁹ Mâle dividió el Juicio Final en varios actos, siendo el representado en esta escena el que se corresponde con el tercer momento escatológico donde los muertos salen de sus tumbas (1966, 359).

³⁰ Es significativo que en el pesaje no se ha servido de un hombre y una mujer como representación de Eva y Adán, sino de dos personajes vestidos sin sexo definido, uno implorando y otro con un libro en la mano.

³¹ En el pueblo de El Atance, se descubrieron unas pinturas con el tema del Juicio Final al retirar uno de los retablos del siglo XVIII. El lucillo, un verdadero palimpsesto, muestra como el lóculo mantuvo vigente el tema teológico en el tiempo, adaptando la iconografía según las percepciones de cada época, tremendista en su primer nivel y esperanzadora en su estrato final. Las pinturas murales se conservan en el Museo de Arte Sacro Diocesano de Sigüenza. Agradecer a D. Miguel Ángel Ortega Canales, director del Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza, sus aportaciones y facilidades para la realización de esta investigación.

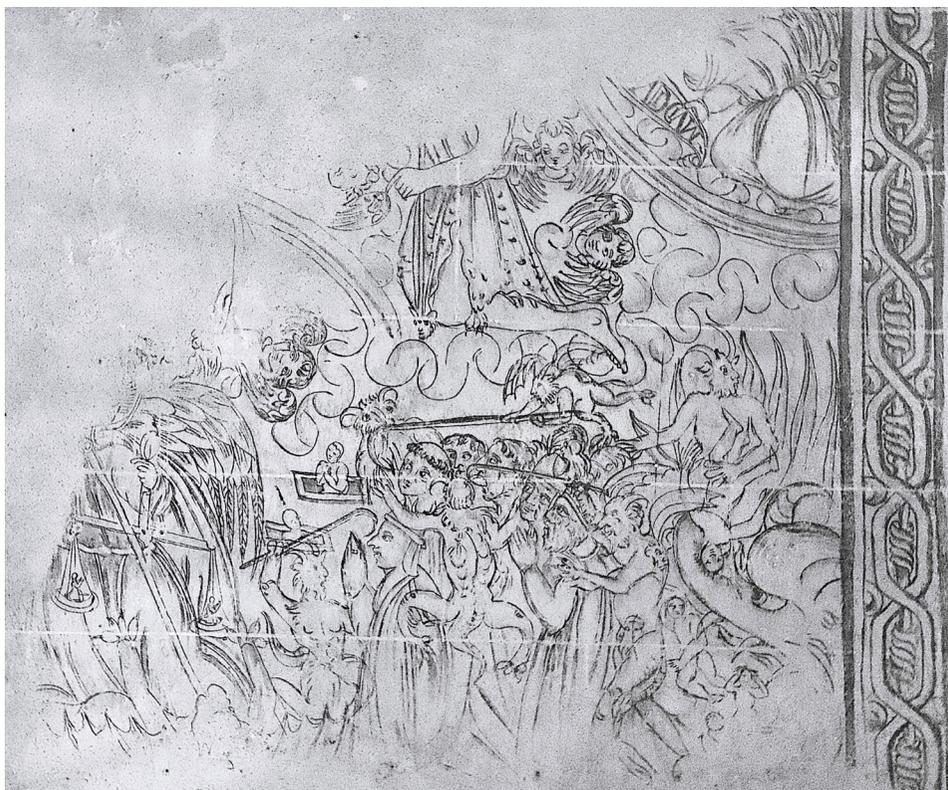


Fig. 11. Detalle del lado de los réprobos del Juicio Final del testero este de la sacristía de la Magdalena de Santamera (Guadalajara).
Fotografía de la autora.

Por otra parte, más allá de la posible interpretación iconológica, la excepcionalidad de la ubicación elegida para la representación de un Juicio Final supone la necesidad de dar una posible explicación que justifique dicha ornamentación en la sacristía de una iglesia. El principal paralelismo se encuentra en la sacristía del convento de la Orden de los Mínimos en Vincennes (Francia) donde Jean Cousin el Joven (1522-1594) representó un *Juicio Final* (1585). Esta pintura ha sido interpretada como un recordatorio a los frailes de la obligación de seguir los preceptos de la Iglesia católica en el recuerdo de la promesa del Juicio Final (Solís 2021, 17 y 34; Faure 2013, 45). En este caso, el contexto histórico permite relacionar el tema iconográfico con las Guerras de Religión que asolaron Francia a partir de 1562 y con la aplicación del Edicto de Nantes (1598). También se documenta para las mismas fechas el *Juicio Final* del antiguo retablo de las reliquias de la sacristía

mayor de la catedral de Santa María de Sevilla. Esta obra manierista de Antón Pérez, realizada entre 1547-1548, formó parte de un complejo programa iconográfico dictado por algún canónigo del cabildo que quería aleccionar a sus clérigos sobre la consideración de que la práctica de las virtudes era el único camino para la salvación del alma³².

Partiendo de estos precedentes y valorando el ciclo pasionario es posible interpretar el Juicio Final de la sacristía de la Magdalena como una advertencia al clero, igual que en Vincennes o en Sevilla, más cuando los clérigos de la comarca se distinguieron por su heterodoxia y su absentismo de las parroquias; pero, sobre todo, valorando la referencia franciscana, del deseo de dirigir la Iglesia hacia una nueva espiritualidad basada en la observancia y la fe en Cristo.

CONCLUSIÓN

En conjunto, podemos concluir que la incorporación de las sacristías a las iglesias parroquiales del Salado se debe relacionar principalmente con las medidas dispuestas por el obispado de Sigüenza desde principios del siglo XVI para enaltecer la Eucaristía a través de los retablos mayores. En este sentido, estas y otras disposiciones sugieren que ya desde el reinado de los Reyes Católicos se estaban acometiendo reformas encaminadas a unificar tanto la forma de las iglesias parroquiales como su espiritualidad. En este contexto, valoramos el modelo sencillo de las sacristías parroquiales del Salado como unas estancias realizadas en fábrica pobre, anexas a las cabeceras de los templos, con la función de crear un espacio para guardar los elementos de la liturgia, como lugar de recogimiento, pero también con la generalización de la misa tridentina como un elemento que en su disposición ayudaba a acentuar el carácter teatral de la liturgia.

Además, las pinturas de la sacristía de la Magdalena muestran que algunas sacristías debieron ser lugares de adoctrinamiento. A este respecto, la representación de un programa iconográfico dictado, seguramente, por algún canónigo del cabildo seguntino, parece que tuvo como finalidad aleccionar a los clérigos locales sobre la consideración de que la práctica de las virtudes era el único camino para la salvación del alma, sobre todo, si valoramos la representación del Juicio Final y de los enemigos del alma en este tipo de estancias. Por su parte, el ciclo de la Pasión sitúa a esta sacristía como uno de los primeros ejemplos de las artes donde la Iglesia reformadora española expone las directrices sobre la instrucción y disciplina propugnadas por la *Devotio Moderna*. Una espiritualidad que evidencia el papel precursor de los altos cargos de la diócesis seguntina, su humanismo y su carácter reformista, pues anticipándose a Trento, fueron capaces de convertir a los sacerdotes locales en los guías espirituales de una comarca marcada por la multiculturalidad religiosa.

³² Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía, “El Juicio Final; Antiguo Retablo de las Reliquias de la Sacristía Mayor”, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/95305/sevilla/sevilla/el-juicio-final-antiguo-retablo-de-las-reliquias-de-la-sacristia-mayor> (Consultado el 26-5-2023).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Sampedro, Andrea. 2019. *Dies Irae: Representaciones del Juicio Final en la pintura medieval de la Corona de Castilla*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/38693> (Consultado el 11 de julio de 2024).
- Azcona, Tarsicio de. 2015. “La reforma religiosa y la confesionalidad católica en el reinado de Isabel I de Castilla, la Católica”. *Carthaginensia* 31: 111-136.
- Baño Martínez, Francisca del. 2008. *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Enlace Tesis: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/2314> (Consultado el 11 de julio de 2024)
- Baño Martínez, Francisca del. 2009. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna: Teoría y Análisis*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Blázquez Garbajosa, Adrián. 1985. “La reconquista de Sigüenza y su significación geopolítica regional”. *Wad-al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara* 12: 35-41.
- Bonachía Hernando, Juan Antonio. 2010. “La Iglesia de Castilla, La reforma del clero y el Concilio de Aranda de 1473”. *Biblioteca: estudio e investigación* 25: 269-298.
- Borromeo, Carlo. 2000. *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* (1577). Città del Vaticano: Librería Editrice Vaticana.
- Boucher, François. 1965. *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Brown, Raymond E. 2005-2006. *La muerte del Mesías. Desde Getsemaní hasta el Sepulcro*. Pamplona: Verbo Divino.
- Calzada Toledano, Juan José. 2007. “El Juicio Final de San Nicolás”. *Boletín de la Institución Fernán González* 86: 139-158.
- Carrero Santamaría, Eduardo. 2005. “La sacristía catedralicia en los reinos hispanos. Evolución topográfica y tipo arquitectónico”. *Liño: Revista anual de historia del arte* 11: 49-75.
- Carrete Parrondo, Carlos y Yolanda Moreno Koch. 1995. “¿Ecclesia versus iudaeos? Clérigos judaizantes del obispado de Sigüenza”. *Helmática: Revista de filología clásica y hebrea* 46: 283-292.
- Castaño González, Javier. 1994. *Las comunidades judías en el obispado de Sigüenza en la Baja Edad Media: transformación y disgregación del judaísmo en Castilla a fines del medioevo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Enlace Tesis: <https://docta.ucm.es/entities/publication/dd7998cb-f1fc-44f7-b420-45a9fc00b6e8> (Consultado el 11 de julio de 2024).
- Castro Rodríguez, Fátima. 2012. “La influencia asiática con especial énfasis en Japón, y su impacto en las artes de la Nueva España”. En *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente Sobre la investigación del Arte Asiático en países de habla hispana*, coord. María del Pilar Cabañas Moreno y Ana Trujillo Dennis, 105-112. Madrid: Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia.
- Christian, William A. 1991. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea.
- Egido López, Teófanos. 2006. “Lutero y el luteranismo”. En *Historia del cristianismo*, coord. Antonio Luis Cortés Peña, 91-146. España: Trotta.
- Faure, Agnès. 2013. *Mythes et fictions en histoire de l'art: histoire de la réception de l'image de Jean Cousin et étude critique des interprétations de l'Eva prima Pandora*. Tesis doctoral. Université Michel de Montaigne-Bordeaux III. Enlace Tesis: <https://theses.fr/2013BOR30027> (Consultado el 11 de julio de 2024).
- Favá Monllau, César. 2023. “La imagen del judío deicida: de la Pasión de Cristo a la profanación del Eucaristía”. En *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*, edición Joan Molina Figueras, 145-159. Madrid: Museo del Prado.
- Fernández Suárez, Roberto. 2017. *La construcción de los lugares a las imágenes sagradas. Iglesia universal e iglesias locales en la Comunidad de Madrid desde el siglo XV hasta la actualidad*. Madrid: Equipo A de Arqueología.
- Gámez Salas, José Miguel. 2017. “La iconografía del pecado en la obra bosquiana”. *Revista Historias del Orbis Terrarum. Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas* 13: 99-161.
- García Arranz, José Julio. 1996. “Paradisea avis la imagen de la naturaleza exótica al servicio de la enseñanza didáctico-religiosa en la Edad Moderna”, *Norba: Revista de arte* 16: 131-152.
- García de Castro Valdés, José. 2011. “La *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia († 1377) e Ignacio de Loyola († 1556)”. *Estudios eclesiásticos* 86: 509-546.
- Herrera Casado, Antonio. 1995 *La huella viva del Cardenal Mendoza*. Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara.

- Izquierdo, Adrián. 2015. “«De todos los pecados es raíz la Cobdicia...» *Cupiditas y caritas* en el *Libro de buen amor*”. *Lemir* 19: 203-216.
- Jiménez Balbuena, Cristina. 2022. “Nuevas aportaciones iconográficas simbólicas en la sacristía de la iglesia de la Magdalena (Guadalajara)”. *Imafronte* 29: 1-16.
- Jiménez Balbuena, Cristina. 2023. “Aportación al conocimiento de las comunidades mudéjares en las aldeas del valle del Salado. Sancta Mayre como pervivencia de la multiculturalidad”. En *Actas del XV Simposio Internacional de Mudejarismo 2021*, 433-444. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Jiménez Balbuena, Cristina. 2023. *Aproximación histórica artística al paisaje sagrado de Santamera en la religiosidad del valle del Salado*. Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos.
- López Torrijos, Rosa. 2006. “La iconografía de la Justicia en la época de Velázquez”. En *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo*: dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez, 39-52. España: Fundación Universitaria Española.
- López Vázquez, José Manuel. 2014. “Hablemos de ángeles calvos, demonios pelones y figuras grotescas en la escultura barroca gallega”. *Imago* 6: 39-64.
- Mâle, Émile. 1966. *El arte religioso: del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura.
- Marco Martínez, Juan Antonio. 1997. *El retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.
- Martínez Taboada, Pilar. 1982. “Los obispos aquitanos en los primeros siglos de la reconquista castellana (su relación con la Diócesis de Sigüenza)”. *Anales Seguntinos* 1: 57-64.
- Monreal y Tejada, Luis. 2000. *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Acantilado.
- Morgado García, Arturo. 2016. “De la visión emblemática a la visión desencantada: los animales en el mundo hispánico (siglos XVII y XVIII)”. *Bulletin of Spanish Studies* 93, 5: 783-805.
- Muñoz Párraga, María del Carmen. 1987. *La catedral de Sigüenza (Las fábricas románica y gótica)*. Guadalajara: Publicaciones del Cabildo de la S.I.C.B. de Sigüenza.
- Muñoz Párraga, María del Carmen. 1998. “La sacristía”. En *Monjes y monasterios: el Cister en el medievo de Castilla y León*, coord. I.G. Bango Torviso, 151-156. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Nalle, Sara T. 2008. *God in La Mancha. Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Olea Álvarez, Pedro. 2022. *Sigüenza entre las dos Castillas y Aragón, IV. La Inquisición en la diócesis de Sigüenza en el siglo XVI*. España: Pedro Olea Álvarez.
- Pastor de Togneri, Reyna. 1968. “Poblamiento, frontera y estructura agraria en Castilla la Nueva (1085-1232)”. *Cuadernos de Historia de España* 47-48: 171-255.
- Patton, Pamela A. 2023. “Signo, soma, estereotipo: formas de ver a los judíos”. En *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*, coord. Joan Molina Figueras, 95-110. Madrid: Museo del Prado.
- Peña Velasco, Concepción de la. 2002. “El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo”. *Tonos digital: revista digital de estudios filológicos*, 4. <http://hdl.handle.net/10201/50933> (Consultado el 21 de mayo de 2023).
- Pfeiffer, Heinrich. 2004. “El emblema de la Compañía de Jesús”. *Cuadernos Ignacianos* 5: 11-19.
- Pfeiffer, Heinrich. 2004. “Los Jesuitas: Arte y Espiritualidad”. *Cuadernos Ignacianos* 5: 65-79.
- Piriz Pérez, Emilio. 2004. “Una aproximación a la iconografía ignaciana”. *Cuadernos Ignacianos* 5: 20-29.
- Ramírez Sánchez, Manuel. 2012. “La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV y XVI”. *Veleia* 29: 255-277.
- Ramos Gómez, Francisco Javier. 2004. *Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara.
- Réau, Louis. 2008. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rodríguez Barral, Paulino. 2023. “De precursores a obstinados y ciegos”. En *el espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*, coord. Joan Molina Figueras, 129-143. Madrid: Museo del Prado.
- Rodríguez López, Beatriz. 2020. “Arte, doctrina y liturgia en la Compañía de Jesús: la iconografía en la sacristía del antiguo colegio de San Pablo de Granada”. *Hispania Sacra* LXXII, 145: 241-255.
- Rodríguez Peinado, Laura. 2010. “La Crucifixión”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2, 4: 29-40. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4123860> (Consultado el 4 de mayo de 2023).
- Rodríguez Peinado, Laura. 2012. “La Psicostasis”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, 7:11-20. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4127335> (Consultado el 6-5-2023).
- Rodríguez Velasco, María. 2016. “Tipos iconográficos de la última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*

8, 16: 119-142. Enlace artículo: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefind-mkaj/https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-_ltima%20Cena.pdf

Ruiz Gallegos, Yésica. 2018. *Aproximación al estudio del Juicio Final y del Juicio del alma en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco. Enlace Tesis: <https://addi.ehu.es/handle/10810/18288> Aportación al conocimiento de las comunidades mudéjares en las aldeas del valle del Salado

Solís Ciriaco, Ana. 2021. *El Juicio Final. Un grabado flamenco como modelo de cinco reproducciones pictóricas novohispanas, siglos XVII-XVIII*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México. Enlace Tesis: <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000809209> (Consultado el 11 de julio de 2024).

Tejera Pinilla, Carmen. 2012. “El frontal del triunfo de San Ignacio y San Francisco Javier de Arcos de la Frontera (Cádiz): un ejemplo de la influencia del arte oriental en la iconografía jesuítica”. En *San Francisco Javier y la empresa misionera jesuita. Asimilaciones entre culturas*, coord. Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, 277-294. Pamplona: Universidad de Navarra.

Vila-Belda Martí, Faustina. 2016. *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval. (Siglos XI al XV)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Enlace Tesis: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/675435> (Consultado el 11 de julio de 2024).

Viñuales Ferreiro, Gonzalo. 2003. *La Edad Media en Guadalajara y su provincia: los judíos*. Guadalajara: Diputación de Guadalajara.

