

# Resplandor celeste: las joyas en la arquitectura medieval y renacentista del ámbito ibérico

*Benito Rodríguez Arbeteta*

**RESUMEN:** El presente trabajo intenta profundizar en el sentido de un viejo recurso arquitectónico, empleado ya desde los tiempos clásicos, como es el uso de materiales nobles para enriquecer y revestir de color los espacios arquitectónicos, tanto exteriores como interiores. Pero la presencia de las gemas, naturales o fingidas y la representación de las joyas esconde, en ocasiones, todo un programa iconográfico de múltiples matices, muy alejado de lo meramente decorativo. A través de varios ejemplos del ámbito ibérico, se proponen diversas lecturas, novedosas en su enfoque y vinculadas siempre a la mentalidad de la sociedad que las creó.

**Palabras clave:** Joyas, gemas, diamante, fulgor, arquitectura, revestimientos, iconología, mística, Apocalipsis, Condestables, Burgos, Portugal, Jerusalén, Santo Sepulcro.

**ABSTRACT:** The present work tries to penetrate into the sense of an old architectural resource, used already from the classic times, since it is the use of noble materials to enrich and to re-dress in color the architectural spaces, so much exterior as interiors. But the presence of the gems, natural or feigned and the representation of the jewels hides, in occasions, the whole iconographic program of multiple shades, very removed from the merely decorative thing. Across several examples of the Iberian area, they propose diverse readings, new in his approach and linked always to the mentality of the society that created them.

**Keywords:** Jewels, gems, diamond, brilliancy, architecture, linings, iconology, mysticism, Apocalypse, Condestables, Burgos, Portugal, Jerusalem, Holy Sepulchre

## COLOR Y RIQUEZA: DEL MUNDO CLÁSICO A LA TORHALLE DE LORSCH

Los templos y palacios albergaban antaño las riquezas de las ciudades, convirtiéndose en contenedores de tesoros que, en aras de una mayor magnificencia, fueron enriqueciéndose cada vez más, al tiempo que los grupos sociales más poderosos intentaban emularlos con el lujo de sus moradas. En este contexto, se cuidaron los acabados constructivos y la decoración de los inmuebles, incorporando elementos que reflejaran esa riqueza, transmitiendo un mensaje visual inmediato y bien perceptible en su significado. Lo precioso pasaría así a formar parte indisoluble del proyecto arquitectónico y su integración en el trazado urbanístico.

Aunque las distintas culturas y modelos sociales han variado en cuanto a su percepción de lo precioso, coinciden, casi sin excepción en considerar las gemas y las joyas como algo sumamente valioso a la vez que refinado.

Bajo la denominación “gema” se entiende generalmente cualquier tipo de materia susceptible de ser utilizada en joyería, sea orgánica (caso del nácar o el coral) o inorgánica (gemas llamadas

tradicionalmente “piedras duras”, el cristal de roca o las denominadas “piedras preciosas”). Por extensión, pueden ser gemas algunos tipos de mármoles especialmente bellos o raros, los jades y los jaspes, con su extensa gama de colores.

Las gemas pueden presentarse solas, o bien engastadas en joyas, es decir, integradas en estructuras de metales preciosos que, en la arquitectura son fingidas. En el primer caso, se juega con el colorido, en el segundo con las formas, mediante la reiteración y la alternancia en la colocación.

Sirvan de ejemplo las decoraciones del mundo romano con sus pavimentos de gemas (imitadas en las pastas vítreas) y las placas de mármoles y jaspes que, cuando era imposible acometer el gasto, se imitarían con frescos, copiando sus colores y texturas. Una muestra insigne sería la pintura pompeyana del “primer estilo” o de “incrustaciones”, como son los frescos de la *Villa de los Misterios*, realizados en el siglo II en Pompeya.

Pero en el mundo cristiano, que se impuso en Roma predicando la austeridad frente al modo de vida pagano, tal opulencia, para continuar existiendo, debía contar con una coartada, un significado diferente según el cual el enriquecimiento de los edificios no sería únicamente una muestra del lujo y lo que implica socialmente, sino que habría de convertirse en uno de los elementos necesarios para recrear ciertos pasajes del mundo bíblico, especialmente las visiones celestes.

Así, la representación de las gemas que se encuentra en determinados edificios los convierte en hermosas obras de orfebrería, dotándoles de un significado propio, como puede ser la representación de la Jerusalén celeste en la tierra, en definitiva, la ciudad ideal. Y el centro de la ciudad eran, precisamente, el Santo Sepulcro y el llamado “Templo de Salomón”. Con relación a éste, y según la tradición judía, cada vez que el templo de Jerusalén era destruido, la réplica terrenal de la Casa de Dios desaparecía, pero el arquetipo celestial era indestructible. Para personajes como el profeta Ezequiel, era eterna y volvería a tomar forma física en un edificio terrenal.<sup>1</sup>

Volviendo a la tradición romana, un buen ejemplo de la utilización de placas de ricos mármoles puede apreciarse en ciertas iglesias bizantinas e influenciadas por su estilo, como San Salvador de Chora o la Capilla Palatina de Aquisgrán. A veces, la decoración se complementa con mosaicos compuestos por teselas vítreas, coloreadas con pigmentos provenientes de gemas, e incluso la misma tesela podía estar recortada del propio mineral. A esto se añade el uso del oro y, más raramente, de la plata, como en el caso de Santa Sofía de Constantinopla. La idea era crear un espacio visualmente continuo como un tapiz pétreo, a base de materiales preciosos.

En busca de una aproximación de lo divino a través del juego mosaico-luz, según Núñez Rodríguez, idea proveniente de la filosofía de Plotino, aplicada en Santa Sofía “para abrir los ojos del alma y cerrar los del cuerpo”<sup>2</sup>.

Procopio, cronista de Justiniano contemporáneo a la construcción de Santa Sofía (532-37), describe este templo en “De aedificiis”, destacando sus ricos materiales, el fulgor y el colorido de las gemas en contrastes armoniosos, todo ello con el fin de elevar los corazones hacia Dios<sup>3</sup>.

---

1 M. FERNÁNDEZ, (2001) “La Jerusalén Celeste. imagen barroca de la ciudad Novohispana”, en: *actas III congreso internacional del barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, p. 1012.

2 M. MUÑOZ RODRIGUEZ, (2006) “El arte paleocristiano y bizantino” en: A.A.V.V. *Historia del Arte: La Edad Media*, Madrid, Alianza, p.27.

3 “Se ha cubierto completo el techo con oro puro, el cual combina la belleza con la ostentación, aunque prevalece el fulgor del mármol, que rivaliza con el del oro.[...]Tienen también una cubierta abovedada (orophé tholos) adornada de oro. Unos seguramente se maravillarían del tono purpúreo de algunos, el verde de otros, de los que en su superficie florece el carmín, de los que destellan el blanco, de los que la naturaleza, como un pintor, ha dotado de los colores más contrastados. Siempre que se acude a esta iglesia para rezar, se comprende inmediatamente que este trabajo se ha realizado no por el poder o la habilidad humanas, sino por la influencia de Dios. Y así, la mente del visitante se eleva hacia Dios y flota en las

Siglos más tarde, Suger, abad de Saint Denis (1081-1151), formulará un discurso en la misma línea, afirmando que la riqueza en el templo (“la casa de Dios, a veces multicolor, y la hermosura de las piedras preciosas) tiene un significado litúrgico claro que sirve a los creyentes para transportarles al esplendor del cielo, pasando de lo material a lo inmaterial y de la esfera inferior a la superior. <sup>4</sup>

Otro ejemplo significativo es la Torhalle (fig.1), puerta monumental de la época carolingia que era una dependencia a la entrada del Monasterio Imperial de Lorch (siglo VIII), donde se ve claramente la influencia romana en la concepción del edificio, al estilo de un arco de triunfo, decorado todo ello con un conjunto cromático de colores blancos y tonos rojos, conseguido con diferentes sillares, en el interior la estancia esta decorada con un fresco en un estilo parecido al “Segundo estilo pompeyano” o “Estilo arquitectónico”, con un zócalo de dos hileras de diferentes cuadrados de color que imitan gemas y mármoles ricos. Sobre este zócalo aparecen columnas pintadas con un friso, creando una ficción arquitectónica que imita la decoración exterior, como si las paredes fueran transparentes.<sup>5</sup>

Como recuerda Marta Llorente, siguiendo a Otto Von Simson y Panofsky, la preferencia por las piedras preciosas y por la vivacidad de los colores con los cuales se policromaban las paredes de los edificios y las miniaturas de los libros, unifica el aspecto de estas obras, especialmente las intelectuales construcciones de la Alta Edad Media<sup>6</sup>

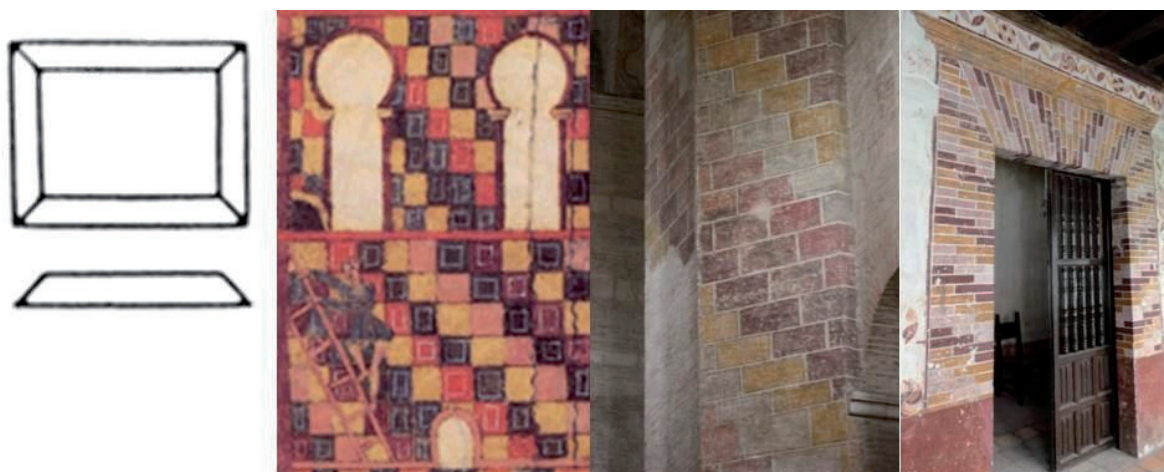


Figura 1. Esquema de una Talla tabla jaquelada; Miniatura (s. X) del scriptorium del monasterio de San Salvador de Tábara; Detalle de frescos que decoran los pilares del ábside de San Sermin (s. XI) de Tolosa de Francia; Frescos de la puerta del claustro alto del convento San Francisco de Huejotzingo (México).

---

*alturas, pensando que El no puede estar lejos, sino que debe amar el habitar en este lugar que El mismo ha escogido...* Procopio, (s. VI) “De aedificiis”. Descripción de Santa Sofía, recopilado en: J. YARZA, M. GUARDIA PONS, Y T. VICENS, (1982) Fuentes y documentos para la Historia del Arte, II: Arte medieval I. Alta Edad Media y Bizancio, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 99-100.

El subrayado, al igual que en las siguientes citas textuales, es nuestro, y se realiza para resaltar la parte esencial de los textos seleccionados.

<sup>4</sup> Suger, abad de St. Denis,(1140) *De administratione*, XXXIII, recopilado en : W. TATARKIEWICZ, (2002(2ªed)) *Historia de las ideas estéticas:Tomo II, La Estética Medieval*, Madrid, Akal, p.186. Ver cita completa en pp 7-8.

<sup>5</sup> J. HUBERT, J. PORCHER Y W.F. VOLBACH, (1968) *El imperio carolingio*, Madrid, Aguilar, p.6,35-37. e I. BANGO TORVISO, (2006) “El Arte Prerrománico” en: A.A.V.V. *Historia del Arte: La Edad Media*, Madrid, Alianza, p.123.

<sup>6</sup> M. LLORENTE DIAZ, (2000) *El Saber de la Arquitectura y de las Artes: La Formación de un ámbito de conocimiento desde la Antigüedad hasta el siglo XVII*, Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, p.108.

## GEMAS Y JOYAS, COLOR EN LOS MUROS: LA JERUSALÉN CELESTE

El hombre medieval era especialmente sensible a lo inefable, es decir, aquello que no es posible percibir con los sentidos, por lo que necesita una construcción intelectual o, al menos sentimental, caso de las visiones místicas, entre las que destacan las referencias veterotestamentarias y apocalípticas del mundo por venir, en el que se describe la imagen de la Jerusalén celeste.

En el Apocalipsis de San Juan se describe la Jerusalén Celeste con unos cimientos de gemas que, para los padres de la Iglesia y numerosos sermones de diferentes épocas, cobrarán cada una de ellas un significado específico, dentro del mundo cristiano.

Ap 21,14: “*La muralla de la Ciudad se asentaba sobre doce cimientos, y cada uno de ellos tenía el nombre de uno de los doce Apóstoles del Cordero*”; Ap. 21, 19-20: “*Los cimientos de la muralla estaban adornados con toda clase de piedras preciosas: el primer cimiento era de jaspe, el segundo de zafiro, el tercero de ágata, el cuarto de esmeralda, el quinto de ónix, el sexto de cornalina, el séptimo de crisólito, el octavo de berilo, el noveno de topacio, el décimo de crisoprasa, el undécimo de jacinto y el duodécimo de amatista.*”

Sicardo de Cremona, (1155-1215), historiador, jurista, eclesiástico y escritor, que visitó Constantinopla, en su *Mitrале*. cap IV, glosa la cita de Tobías 13, 17: “Jerusalén! todos tus muros serán contruidos con piedras preciosas y tus torres con gemas”, añadiendo:

“...Así también se construye la iglesia...Los muros de piedra y mortero son las comunidades religiosas, fuertes en la fe y en las obras, unidas por el vinculo de la caridad, apoyando a los débiles con las oraciones, con los cuales, como si de piedras preciosas se tratara, están contruidos todos tus muros, Jerusalén; y, en otra parte: “Que se edifiquen tus muros Jerusalén”. Por consiguiente como todos los hombres de las comunidades religiosas, así son las piedras en las cuatro paredes que constituyen el mundo, como cuatro sabios o como las cuatro virtudes cardinales: todas las piedras son pulidas y cuadradas, preciosas y adornadas con gemas; es decir, limpias y firmes, ornadas con sus virtudes y colocadas por el sumo Artífice, piedras que brillan más cuanto más claridad atesoran. De estas piedras, unas sostiene a las otras, como los apóstoles...”<sup>7</sup>

En los Códices Albeldense o Vigilano (951-976)<sup>8</sup> y Emilianense (992)<sup>9</sup>, se representan, en iluminaciones muy parecidas, murallas (de la Iglesia de Toledo en el primero) con revestimientos de colores en los muros que, para Etelvina González constituyen “una imagen alegórica de la propia ciudad”<sup>10</sup>. Estas decoraciones también recuerdan, en su composición, a las de San Julián de los Prados, lo que puede indicar que tales representaciones provienen de una influencia común, tardorromana, evocando los materiales nobles usados en los recubrimientos<sup>11</sup>. Ambas representaciones se diferencian en el empleo de los colores: en el primero predomina el verde y en el segundo el rojo. Atendiendo a que el primero es más antiguo, no sería descabellado suponer que es más fiel a la idea original, ya que el texto bíblico describe jaspe verde, por lo que sería representación intencionada y no meramente decorativa.

Además, en la parte inferior del Códice Emilianense, se representan en el plano inferior unos edificios decorados con una cuadrícula de color. Dentro de estos cuadrados, el artista ha dibujado

7 Sicardo de Cremona, (1155-1215) *Mitrале*. cap IV recopilado en: J. JAQUES PI, (2003) *La estética del románico y el gótico*, Madrid, A. Machado, 2003, p.178.

8 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (RBME), *Códice Vigilano o Albeldense* d-I-2 (2º), f.142.

9 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (RBME), *Códice Emilianense*, d-I-1 (2º), f.129v

10 Ver n.12 de M.E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, y F. GALVÁN FREILE,F., (2008), “Pintando arquitecturas/arquitecturas pintadas las construcciones figuradas en el Códice Albeldense”. *De arte: revista de historia del arte*, Nº. 7, p.53.

11 M.E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. y F. GALVÁN FREILE,F., *ibíd.*, pp.54-56.

con una línea blanca un cuadrado menor, siguiendo el perímetro exterior, lo que parece representar el brillo del filo que tendría la faceta de una piedra tallada en talla tabla jaquelada,<sup>12</sup> y, de ser así podría tratarse de un intento claro de representación de gemas talladas y no un recurso decorativo.

Estos cuadrados de color son un recurso que también se emplea en otras ocasiones, como es el caso de una iluminación que representa la torre del scriptorium del monasterio de San Salvador de Tábara<sup>13</sup>, en cuyo segundo y tercer cuerpo se han dibujado sillares<sup>14</sup> escalonados en una secuencia cromática igual a los frescos que decoran los pilares del ábside de San Sernin (s. XI) de Tolosa de Francia, antigua capital del reino visigodo. La correlación es tan estrecha que pudiera ser testimonio de una tradición anterior, de origen visigodo.

Curiosamente, encontramos la misma secuencia de colores y motivos decorativos en el Virreinato de nueva España (México), concretamente en el Convento San Francisco de Huejotzingo, donde aparece en los bornes y dinteles de las puertas del claustro alto (fig. 1).

Algo parecido se encuentra en una obra del pintor flamenco Marten de Vos (1532-1604), “San Juan escribiendo el Apocalipsis”,<sup>15</sup> donde el artista representa la Jerusalén futura<sup>16</sup> con unos cimientos de gemas labradas, utilizando los recursos pictóricos ya vistos.

El grabador Adriaen Collaert (1560-1618), que interpretó numerosas obras de de Marten de Vos, en su grabado “La Nueva Jerusalén”, al disponer de un solo color, el negro, representa las gemas talladas en hileras cuyo aspecto es similar al de los almohadillados que aparecen en ciertos tratados de arquitectura, como los de Serlio<sup>17</sup> y Villalpando .

Precisamente, el arquitecto y tratadista del siglo XV, conocido como Filarete, denomina este tipo de almohadillado “ ad imitatione di diamante in tavola plana”<sup>18</sup> término que se refiere específicamente a las tallas de las gemas (fig. 2).

---

12 La “talla tabla jaquelada” es denominación antigua de las tallas simples, tipo mesa, con planos laterales en forma de bisel.

13 Miniatura (s. X) del scriptorium del monasterio de San Salvador de Tábara en: Archivo Histórico Nacional(AHM), *Beato de Tábara*, cod. 1240, f.139.

14 Cf. A. MARTIN ARAGUZ y C. BUSTAMANTE MARTÍNEZ, (2003) “La visiones apocalípticas de Beato de Liébana” en: *Ars Medica Revista de Humanidades*, Vol.1, pp.48-67.

15 Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México

16 La disposición cuadrada que se asigna al aspecto de la ciudad celeste, reviste gran importancia en la planimetría desarrollada en la América Hispana. Cf. M. FERNÁNDEZ (2001) “La Jerusalén Celeste. imagen barroca de la ciudad novohispana”, en: *Actas III congreso internacional del barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, p.1013-1015, passim.

17 S. SERLIO (1537) *I Sette libri dell’architettura*. Libro IV, f. XVIIIv. Ver nota siguiente.

18 D. SUÁREZ QUEVEDO, D., (2012) “La Sombra del Quattrocento en las postrimerías del siglo XV hispano. Ideas, ideales, modelos” en: *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p.206. <[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2012.39085](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39085)> [consultado: 24-9-2013]

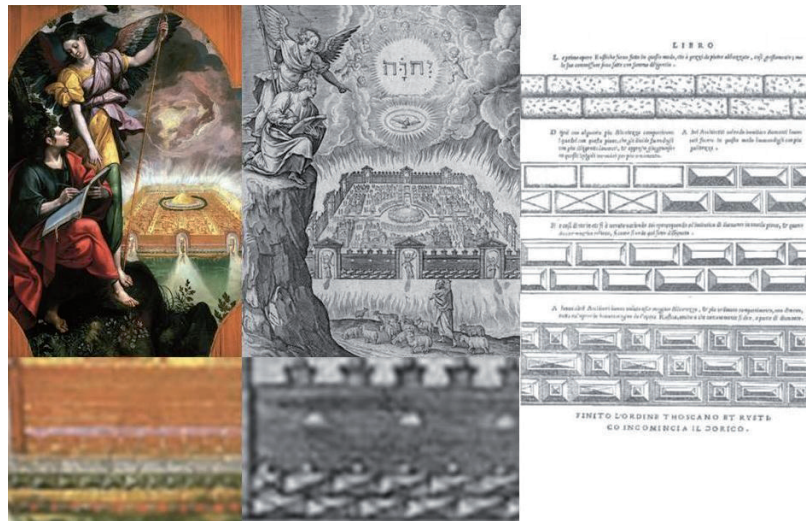


Figura 2. Marten de Vos, “San Juan escribiendo el Apocalipsis”, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México; “La Nueva Jerusalén”, grabado de Adriaen Collaert; Ilustración de Serlio, *Tratatto*, Libro IV, almohadillados.

Esto nos lleva a plantearnos si los revestimientos de puntas de diamante y almohadillados de los edificios renacentistas no serán representaciones de superficies cuajadas de gemas. De ser así, tal decoración no sería fruto de una mera tendencia estética o decorativa, sino que podría responder a todo un programa de raíces religiosas, relacionado, directa o indirectamente, con la representación de Jerusalén y otros pasajes de la Biblia, como se verá más arriba.

Asimismo, cabrían ciertas distinciones, pues las tallas planas de las gemas estarían representadas en almohadillados y tratamientos similares, mientras que las puntas piramidales representarían exclusivamente diamantes, que se solían trabajar aprovechando las cristalizaciones naturales, las famosas “puntas naïv”. El caso concreto de los diamantes son destacables las decoraciones de “muros de diamantes”, tipología específica que nos remite a textos como las interpretaciones de Orígenes sobre el pasaje de Amós<sup>19</sup>, que se comentan más adelante.

Por el contrario, son más numerosos los edificios renacentistas que integraron la presentación de muros simulando un cuajado de gemas talladas, como, por ejemplo, el palacio de las Facetas en Moscú, cuyo nombre ya resulta indicativo, o, en el caso español, la decoración del tímpano de la portada principal del palacio de Cogolludo, en Guadalajara, tapizado con una retícula de joyeles, consistentes en gemas engastadas en caja de festones, o el palacio- fortaleza de Manzanares el Real, que adorna sus muros con bolas de piedra medio empotradas. Que creemos representan gemas en cabujón, esto es, pulidas y no talladas en facetas, acompañadas de unos esgrafiados que imitan un reticulado de engastes donde se insertarían las gemas.

## EL PORQUÉ DE ESTA RIQUEZA

Tras el avance técnico de la época gótica, en el campo de la arquitectura en especial gracias al uso de los pilares para la distribución de las cargas, se generaron edificios mas altos y con la posibi-

<sup>19</sup> Am. 7,7-9.

lidad de abrir grandes vanos, se incorporaron vidrieras de gran tamaño en los recintos sagrados. Lo elevado de su coste desencadenó una discusión sobre la necesidad de semejante gasto y lujo en el templo. Así, unos consideran las vidrieras como imágenes de la codicia humana y otros como una herramienta para trascender y abandonar el mundo terrenal. Poco a poco, se desmaterializaron las paredes del templo, disueltos los muros en vidrieras multicolores que reflejaban el colorido de las gemas de la Jerusalén Celeste, acorde con el desarrollo de una teología sobre los brillos y fulgores de éstas.

Una vidriera de la girola de la Catedral de Auch (Francia), muestra un curioso detalle: un vidrio cortado en loSange, azul, que imita el zafiro, con su talla dibujada y emplomado como si el metal fuera el engaste de una joya (fig. 3). Esto recuerda las “vidrieras de zafiro” descritas en la crítica en *Dialogus inter cluniasensem monachum et cistertiensem*:

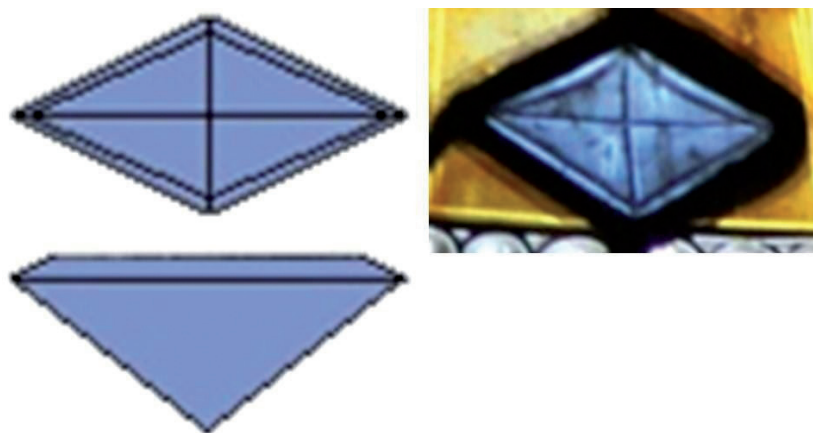


Figura 3. Esquema de Talla tabla jaquelada romboidal;  
Detalle de una Vidriera de la girola de la Catedral de Auch (Francia).

“Bellas pinturas y esculturas diversas decoradas con oro, bellos y lujosos mantos[...], bellas y lujosas ventanas, vidrieras con zafiros (vitreae saphiratae), tocados y sepulcros<sup>20</sup> adornados con galones, cálices de oro y piedras preciosas, y libros de letras doradas. Todo esto no es fruto de la necesidad, sino de la codicia de los ojos”.<sup>21</sup>

Mucho antes, en un discurso acorde con la visión del mundo bizantino, Suger, abad de St. Denis, en *De administratione*, XXXIII, en su capítulo *Sobre la pintura*, afirmaba justamente lo contrario:

“... y ya que no es fácil que que el conocimiento silencioso de la vista advierta en el dibujo la diversidad del material oro, piedras preciosas, perlas, hacemos que asigne a los ápices de las letras la obra que sólo es evidente para los cultos, pues brillan con el resplandor de graciosas alegorías... Por esta razón, al arrancarme, por amor a la belleza de mis preocupaciones externas la casa de Dios,

20 La descripción de los sepulcros también se ajusta a numerosos enterramientos, incluyendo los de los clérigos. Un ejemplo en la sepultura nº 2 de la catedral de Sigüenza, que simula un *studiolo* con libros cerrados que muestran sus encuadernaciones, muy similares por cierto a las que pueden contemplarse en la biblioteca de la propia catedral. Hay también cálices tallados y dorados en la piedra y una cruz flanqueada por candeleros, similar en su forma a la reliquia de la Vera Cruz conservada en *Santa Croce* de Roma, repetida también en el frontal pétreo del altar de Santa Librada de la misma catedral y semejante a la representada en algunas pinturas de Ghirlandaio, como “Las exequias de San Francisco”o “La muerte de Santa Fina”.

21 *Dialogus inter cluniasensem monachum et cistertiensem*, recopilado en: W. TATARKIEWICZ, *ob. cit.*, p.184.

a veces multicolor, y la hermosura de las piedras preciosas, una honesta meditación me obligaría a perseguir también las diversas virtudes Santas, transportándome de lo material a lo inmaterial ;me parece verme casi atrapado bajo una extraña red del mundo terrenal, que ni esta totalmente sobre la faz de de la tierra ni en la pureza del cielo, y poder pasar a traves de esta esfera inferior a la superior, a través del camino que ofrece la voluntad de dios.”<sup>22</sup>

Otros, como el austero San Bernardo, abad de Claraval, en su Apología a Guillermo, rechaza la riqueza de los templos<sup>23</sup>, y la complacencia de los cluniacenses en ella. Propugnaba la unión mística con Dios, cuya imagen de la luz divina era blanca, pura. Por ello, enfrentaba las vidrieras incoloras del Císter, que dejaban filtrar la luz natural del sol, a las coloreadas habituales, en las que veía un recreo para los sentidos<sup>24</sup>.

Sin embargo tuvo mayor éxito la visión de Suger pues, como apunta Díaz Llorente, “... en la Edad Media predominó la costumbre de enriquecer con piedras preciosas los objetos litúrgicos, así como la costumbre de representar las almas de los hombres como resplandores, como luces animadas, descarnadas, más bellas en cuanto liberadas de la oscuridad de la materia. Algo de asombro del medievo tiene también ese alegre asombro del hombre medieval ante la luz y el color”.<sup>25</sup>

## 1. JERUSALÉN CELESTE: PLANTA CENTRALIZADA Y SU DECORACIÓN, SU INFLUENCIA EN MONUMENTOS FUNERARIOS

Tal como recuerda Muñoz Rodríguez, San Juan de Letrán (s. IV), fue concebido como Emblema de la Ciudad de Dios, “eje y cima del mundo”. Sus gradas serían símbolo del Monte Sinaí, al Tabor, al de los Olivos y al Calvario, ara del holocausto y la victoria de la luz frente a las tinieblas. A partir de este espacio, la arquitectura se convierte en sede de la Revelación divina ,y el empleo de mármoles policromos en el interior contribuye a generar un espacio diferenciado que, desde la óptica cristiana, otorga al templo una imagen del mundo trascendente de Dios y así, la basílica se configura como templo de la Verdad <sup>26</sup>

Tras el hallazgo de lo que se consideró sepulcro de Jesús, se decide construir la “Basílica Sessoriana” o del Santo Sepulcro (Santa Cruz y Santo Sepulcro de Jerusalén) según proyecto innovador, a propuesta de Constantino. Se aplican una serie de conceptos racionales provenientes de la geometría, proporción y simetría. Su planta, en definitiva, consta de una planta rectangular, basilical y un martyrium redondo, insertado en un todo, a modo de contenedor relicario.

Leyes de la armonía que son también aplicadas a la basílica-relicario del apóstol Pedro en Roma.<sup>27</sup>

Así, las plantas centralizadas de tipo circular y octogonal pueden cumplir diferentes funciones como las funerarias, servir de deambulatorio, baptisterios, etc.

---

22 W. TATARKIEWICZ, *ob. cit.*, p.186.

23 “... La iglesia relumbra... pero los pobres tienen hambre. Los muros de la iglesia están cubiertos de oro, pero los hijos de la iglesia siguen desnudos...lamentad al menos tantos gastos”. Cf. J. LEROUX-DHUYS, (1999) *Las abadías cistercienses*, Colonia, Könemann Verlagsgesellschaft MBH, p. 34.

24 M. LLORENTE DIAZ, (2000) *El Saber de la Arquitectura y de las Artes: La Formación de un ámbito de conocimiento desde la Antigüedad hasta el siglo XVII*, Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, p.116.

25 id.

26 M. MUÑOZ RODRÍGUEZ, *ob. cit.*, p.15.

27 M. MUÑOZ RODRÍGUEZ, *ob. cit.*, p.17.



J. Sureda recuerda que este tipo de concepción arquitectónica “heredada bien de los monumentos y, en particular, de las rotondas funerarias de la Antigüedad romana, bien de las iglesias circulares u octogonales asociadas a la imagen del Santo Sepulcro de Jerusalén y a la de los “martirios” (martyria), concepción ésta que se propagó en Occidente sobre todo gracias a las Cruzadas y peregrinaciones a Tierra Santa... En la Edad Media, el círculo, o su caso el polígono con vocación circular, eran considerados las formas más perfectas, las que simbolizaban la virtud suprema y la esperanza de la vida futura ; el bíblico y a la vez legendario Templo de Salomón y la Jerusalén Celestial en sus representaciones medievales solían adquirir el carácter de centralidad propia del círculo o del cuadrado. El sepulcro de Cristo, omphalos del mundo, fue levantado en Tierra Santa manifestando la naturaleza universal de Cristo, y su planta circular fue sin duda, el modelo de numerosas construcciones románicas, la mayoría pertenecientes a la orden de los Templarios y a la de Santo Sepulcro”.<sup>28</sup>

Pero además, era preciso resaltar la importancia de este tipo de espacios, concebidos como relicarios, no sólo mediante la calidad y singularidad de la arquitectura, sino también, en la mentalidad medieval, era necesario enriquecerlo visualmente con las joyas y las gemas, asociadas, como se ha visto, al mundo del más allá.

Así, abundan arquitecturas enjoyadas en las colecciones de pintura y, sobre todo, de tapices, como los realizados en Tournai y Arras a finales de la Edad Media, y los obrados en Bruselas a comienzos del siglo XVI. Se aprecia en las correspondientes dataciones que la moda de presentar los edificios y parte de su mobiliario enjoyado está ligada al mundo gótico, y desaparece a medida que se imponen las formas renacentistas plenas que preferirán la joya engastada a los coloridos cabujones.

Hemos elegido, para este trabajo, además de algunos ejemplos puntuales de las colecciones reales<sup>29</sup>, la colección de la Seo de Zaragoza, que incluye una serie dedicada a “Exaltación de la santa Cruz”<sup>30</sup>, basada en la Leyenda Dorada, donde se escenifica el templo que el rey Cosroes hizo levantar para albergar la verdadera cruz, de la que se había apoderado. Está representado en forma de edículo –inspirado, sin duda, en los grabados de Jerusalén– y decorado con joyas y gemas.

Al ser vencido Cosroes por Heraclio, emperador de Bizancio, éste se lleva la Santa Cruz. Así, mientras que uno de los paños representa el edículo enjoyado con la cruz en su interior, otro, el correspondiente a su retirada, indica como se desacraliza el templo al arrancar los operarios con mazos de madera las gemas engastadas, algo muy indicativo del papel de éstas en el ornato de los edificios. Según la leyenda Dorada, posteriormente se construirá el Santo Sepulcro para albergar definitivamente la reliquia de la Verdadera Cruz.<sup>31</sup>

La importancia de este episodio queda reflejada por su inclusión en ciertos programas decorativos donde las gemas cobran protagonismo, como sucede en el caso de la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos<sup>32</sup>, que se comentará más adelante. Otro ejemplo lo constituye la llamada “Charola” o girola del Convento de Cristo en Tomar (Portugal), de origen templario, obra fechada en el siglo XII, de planta centralizada imitando el Santo Sepulcro, que fue adaptada por el infante D.

28 J. SUREDA, (2006) “El arte románico” en: A.A.V.V. *Historia del Arte: La Edad Media*, Madrid, Alianza, pp.178-179.

29 A.A.V.V. (1992) *Tapices y armaduras del Renacimiento. Joyas de las Colecciones Reales*, Madrid, Lunewerg, passim.

30 Tapiz de la Seo de Zaragoza, “Exaltación de la santa Cruz”, Flandes, s.XV en: E TORRA DE ARANA, A. HOMBRÍA TORTAJADA y T. DOMINGUEZ PÉREZ, (1985) *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, pp.86-89.

31 J. MANUEL MACÍAS (Traductor) S. DE LA VORÁGINE, [2011(reed.)] *La leyenda Dorada*, t1, Madrid, Alianza Forma, pp.287-294.

32 A. RODRÍGUEZ G., DE CEBALLOS, y F. PEREDA, (1997) “<<Coeli enarrant gloriam dei>>. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos” en: *Annali di architettura: Rivista del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, N° 9, Vicenza, Electa, pp. 17-34, p.29.



Figura 4. Tapiz de la Seo de Zaragoza, “Exaltacion de la santa Cruz”, Flandes, s. XV; Detalle de una columna de la “Charola” o girola del Convento de Cristo en Tomar (Portugal).

Henrique. Se adosó posteriormente la nave y, en el siglo XVI se pintaron decoraciones al fresco<sup>33</sup> que imitan una retícula con gemas talladas en punta de diamante, coloreadas en rojo como si fueran rubís.<sup>34</sup> Estas pinturas están realizadas sobre otras anteriores, ejecutadas para enriquecer visualmente el recinto, lo que establece también cierta correlación con la leyenda de Cosroes (fig. 4) y los edículos inspirados en la imagen que se tenía del Templo de Jerusalén (identificado con el Domo de la Roca) y el Santo Sepulcro, presente también en otras iglesias templarias de planta centralizada como la Vera Cruz de Zamarramala y Santa María de Eunate.

El planteamiento de la Capilla de los Condestables, en Burgos, recuerda otro ejemplo portugués: el primero se adosa a la girola de la catedral,

situándose alineado con la nave central, caso parecido al de las llamadas “capillas inconclusas” o “imperfetas” del Monasterio de Santa María de la Victoria en Batalha, mandadas edificar por el rey Don Duarte I en el siglo XV,<sup>35</sup> gran recinto de planta centralizada, con ocho capillas radiales, que fue erigido como prolongación o anexo de la nave principal, en este caso sin acceso directo, posiblemente por no haberse finalizado los trabajos de cerramiento y quedar a cielo abierto.<sup>36</sup>

Tanto en el caso español como portugués, se concibieron estos espacios con función similar a la del Santo Sepulcro, pues se trata de capillas mortuorias donde los difuntos, desde la óptica cristiana, esperan la Resurrección, al igual que pasó con el cuerpo yacente de Cristo. Son por tanto, contenedores, o si se quiere, relicarios.

La profusa decoración de ambas así parece sugerirlo. En el caso de las Capillas Inacabadas, su decoración es muy similar, en riqueza, a la que se aprecia en los tapices de su época: en los dinteles de la puerta de entrada aparecen unos fustes de columna decorados con una retícula que alberga en sus vanos puntas de diamante engastadas en engastes de caja, representación tridimensional que se corresponde con el aspecto de las obras de platería usadas por los contemporáneos, así como las tallas

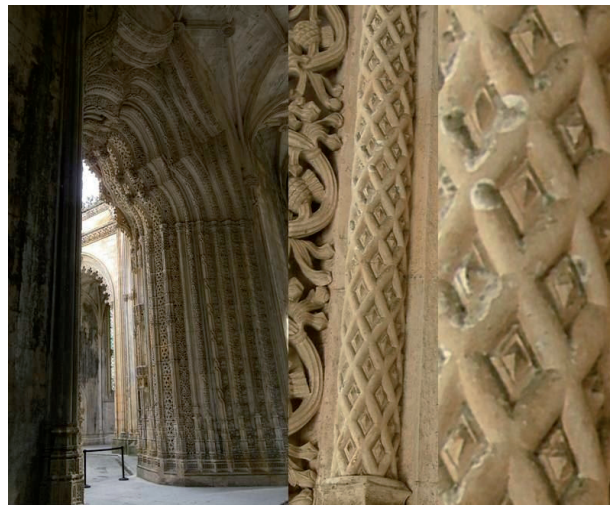


Figura 5. Detalles de las Capillas Inconclusas del convento de Santa Maria da Vitória, Batalha (Portugal).

33 J. GIL, (1998) *As mais belas Igrejas de Portugal*, Vol.III, Lisboa, Verbo, pp. 110-115.

34 El aspecto de esta decoración recuerda algunas representaciones de las piedras preciosas en época filipina, concretamente las que decoran la bóveda de la sacristía del Escorial, donde aparecen diamantes, rubís y esmeraldas simbolizando las virtudes (Diamante: Fe, Esmeralda: Esperanza, Caridad: Rubí). Engastadas como joyas se ven las piedras preciosas entre los grutescos de la Encarnación de Madrid, y su traducción pétreo en numerosas iglesias, tanto de España como de Portugal, especialmente en la zona de Oporto, de la que citaremos los frisos de la fachada del monasterio de San Lorenzo dos Grilos o la iglesia de la Misericordia en Guimaraes.

35 J. GIL, *ob. cit.*, p.10-15.

36 Cf. la disposición de ambos edificios en sus correspondientes planos de planta, en: G.M. BORRÁS GUALIS, (2006) “Arquitectura Gótica” en: A.A.V.V. *Historia del Arte: La Edad Media*, Madrid, Alianza, pp. 246 (Burgos) y 259 (Batalha).

más usuales de las gemas(fig. 5). Hay también remates y balaustres semejantes a los de las custodias, además de algunos diseños geométricos que también se usaron por los orfebres<sup>37</sup>.

La intencionalidad es clara y se corresponde con la decoración del resto del monasterio, en cuyo claustro aparecen otros detalles.

Uno de ellos es la fuente lateral del claustro principal con una copa semejante a un cáliz que en su nudo lleva gemas talladas en punta de diamante engastado en caja alta, con festones. Este nudo es parecido a un modelo usual en los equipos litúrgicos –cálizes y custodias principalmente– del gótico, y su sentido podría estar relacionado con una pila semejante, en este caso bautismal, que puede apreciarse en un tapiz de la Seo de Zaragoza perteneciente a la serie denominada “El triunfo de la Iglesia”<sup>38</sup> que tiene en el nudo el mismo tipo de engastes(fig. 6).



Figura 6. Tapiz de la Seo de Zaragoza, “El triunfo de la Iglesia”, Bruselas, s. XVI; Detalle de la fuente del claustro principal del convento de Santa Maria da Vitória, Batalha (Portugal).

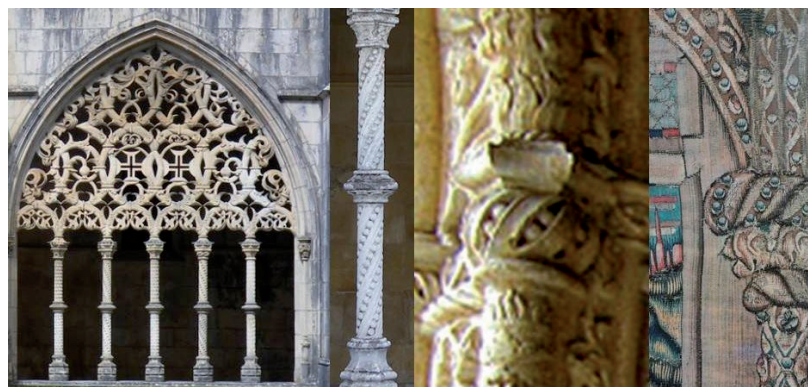


Figura 7. Detalle de una columna del ventanal del claustro de Santa Maria da Vitória, Batalha (Portugal); Detalle de un capitel del claustro del monasterio de los Jerónimos de Belem (Lisboa); Tapiz de la Seo de Zaragoza, “Historia de Jefté”, Flandes, s. XV.

37 Un ejemplo en el tapiz “Presentación en el Templo”, segundo paño de la serie “La Vida de la Virgen”, Bruselas, hacia 1502 en : A.A.V.V., (1992) *Tapices y armaduras...* ob. cit., pp. 36-37.

38 Tapiz de la Seo de Zaragoza, “El triunfo de la iglesia”, Bruselas, s.XVI en: E. TORRA DE ARANA, A. HOMBRÍA TORTAJADA y T. DOMINGUEZ PÉREZ, ob. cit., pp.166-168.

Está claro que la pila de bautismo representa la Fuente de la Vida, a tenor de la cita del Apocalipsis 21,6:

“¡Ya está! Yo soy el Alfa y la Omega, el Principio y el Fin. Al que tiene sed, yo le daré de beber gratuitamente de la fuente del agua de la vida.”

Tradicción antigua, proveniente de la iglesia oriental que se relaciona con el bautizo de Pipino, el hijo de Carlomagno en el batisterio de de San Juan de Letrán, representado como la Fuente de ella Vida en una iluminación del Evangelionario de Godescalco (781-783), realizado para la ocasión, obra conservada en la Biblioteca Nacional de París <sup>39</sup>

En el mismo claustro se han decorado con bandas enrolladas de cintas con perlas, lo que se corresponde con los cartones de ciertos tapices bruselenses de comienzos del siglo XVI, caso del que lleva por tema la Misa de San Gregorio, del Palacio Real de Madrid<sup>40</sup>. La misma decoración puede encontrarse en el claustro del Monasterio de los Jerónimos de Belem (Lisboa), en los fustes de las columnas y también en los capiteles, lo que también aparece en las arquitecturas enjovadas de los tapices, como es el caso de la “Historia de Jefe”, obra flamenca del s.XV, de la colección de la Seo de Zaragoza, que muestra cintas enroscadas con perlas(fig.7).<sup>41</sup> Esta idea se aprecia también en la fachada de lo que se considera primer edificio renacentista español, el palacio de Cogolludo (Guadalajara, España), en cuya fachada campea el escudo de su propietario, Luis de la Cerda, enmarcado por láurea fajada de cintas con perlas.

Los tapices ilustran muchos ejemplos similares, entre ellos un detalle de la famosa Torre de Belem donde una ornamentación de hileras de perlas decora marcos de ventana, idea sencilla que también aparece en un tapiz de la Seo de Zaragoza sobre la “Historia de Troya”,<sup>42</sup> que convierte, como en las anteriores ocasiones, la piedra en joyeles con su textura y colorido propios.



Figura 8. Detalle del friso del patio (1599-1600) del Palacio de Jabalquinto (Jaén); detalle de un collar con arconciles.

Las cintas enroscadas en un cilindro (como sería el caso del fuste de una columna) están asimismo presentes en el mundo de la joyería tradicional española de tipo arcaizante, pues el grupo de cuentas tubulares de collar denominado “arconciles” o “arconciles” incluye modelos con este diseño, lo que se lleva a la piedra literalmente, en la decoración del patio del palacio de Jabalquinto en Jaén (fig. 8). combinado con cuentarios, cordones o sartas de perlas provenientes de los tratados arquitectónicos como el conocido grabado que ilustra la obra de Diego de Sagredo “Medidas del Romano”, donde las partes de la cornisa forman un rostro de perfil, correspondiéndose con las partes de éste, y se incluye el cordón de cuentas que corresponde a los ojos.<sup>43</sup>

39 I. BANGO TORVISO, (2006) “El Arte Prerrománico” en: A.A.V.V. *Historia del Arte: La Edad Media*, Madrid, Alianza, p.126.

40 Manufactura de Pierre Van Aelst, en: A.A.V.V., (1992) *Tapices y armaduras...* ob. cit., pp. 42-43.

41 Tapiz de la Seo de Zaragoza, “Historia de Jefe”, Flandes, s. XV, en: E. TORRA DE ARANA, A. HOMBRÍA TORTAJADA y T. DOMINGUEZ PÉREZ, *ob. cit.*, pp. 122-129.

42 Tapiz de la Seo de Zaragoza, “Historia de Troya, Sacrificio de Agamenón” Bruselas, s.XVI en: E. TORRA DE ARANA, A. HOMBRÍA TORTAJADA y T. DOMINGUEZ PÉREZ, *ob. cit.*, pp.184-185.

43 D. DE SAGREDO, (1564) *Medidas del Romano o Vitruvio...* Toledo, Juan de Ayala, f.10v.

## 2. UN EJEMPLO DE DISEÑO INTEGRAL : LA CAPILLA DE LOS CONDESTABLES DE CASTILLA DE LA CATEDRAL DE BURGOS, COMO NUEVA JERUSALÉN. 1482-1494

El neoplatonismo y las ideas de San Agustín, interpretadas por el hombre medieval, hicieron prevalecer, a finales de la Edad Media el gusto por una belleza abstracta, basada en la regularidad de las formas geométricas y los conceptos matemáticos que dotan de sentido a las construcciones que persiguen una relación unitaria,<sup>44</sup> buscando un diseño integral.

En este contexto, la disposición precisa de las representaciones de gemas y joyas puede llegar a dotar a una construcción arquitectónica de un sentido específico, aún siendo éste muy complejo. Tal es el caso de la Capilla de los Condestables de Castilla, de la catedral de Burgos, obra en su mayoría de Simón de Colonia, fallecido en 1511.

Su planta, como ya se ha señalado más arriba, corresponde al tipo centralizado, inspirado en los monumentos jerosolimitanos, con el antecedente más claro en la capilla de la Concepción del Convento de Santa Clara de Medina de Pomar, edificación con elementos estructurales muy semejantes, y algunos elementos decorativos comunes.<sup>45</sup>

Pero, en esta ocasión, es la presencia de las joyas, las gemas y sus fulgores, interpretados en piedra labrada, lo que convertirá la capilla en imagen de la Nueva Jerusalén, coincidiendo las descripciones de los textos sagrados con el esquema decorativo que así, pasa a primer plano en el concepto global de la obra.

Así, la reja de entrada a la capilla, realizada por Cristóbal de Andino en 1523<sup>46</sup>, muestra, por encima del friso, un cuerpo superior con dos personajes tenantes que sustentan un escudo, flanqueado por dos guirnaldas de laurel realizadas en metal forjado y con las colgaduras rematadas con pinjantes de metal, pintados de blanco que representan perlas periformes. De las hojas de acanto de los capiteles que rematan los balaustres de este cuerpo superior cuelgan ramos con grupos de tres perlas y en el centro de las composiciones, sujetas al dintel, una sola perla (fig. 9).

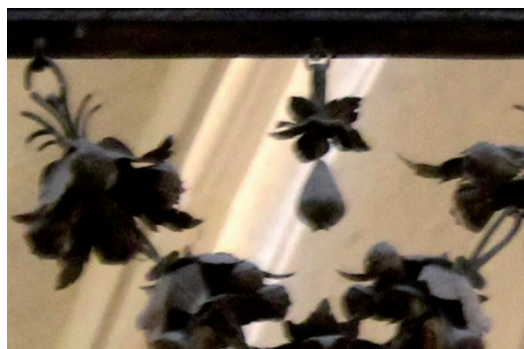


Figura 9. Detalle de la reja de entrada a la Capilla de los Condestables (Catedral de Burgos)

El posible significado de esta decoración podría provenir de la descripción de las doce puertas de la Jerusalén Celeste, descritas en Ap 21,21: “Las doce puertas eran doce perlas y cada puerta estaba hecha con una perla enteriza.”

Por tanto, la presencia de las perlas indicaría la entrada a la ciudad mística. Otros detalles decorativos apoyan esta hipótesis, si bien la presencia de motivos relacionados con la luz se ha interpretado en relación con la dedicación de la capilla a la fiesta de la Presentación del Niño Jesús en el Templo, y la Purificación de María o Candelaria,<sup>47</sup> lo que deja sin contexto a ciertos aspectos icono-

44 (Cf: San Agustín, *De vera religionis*, xxxii, 59 y la selección de textos de: W. TATARKIEWICZ, *op cit.*, p. 62-71.)

45 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y F. PEREDA, *ob. cit.*, pp. 20-23.

46 Cristobal de Andino también realizó la reja de entrada de la Capilla de la Concepción del Convento de Santa Clara de Medina de Pomar, en 1545, lo que se hace notar aquí para destacar la similitud, ya indicada, de los dos recintos.

47 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y F. PEREDA, *ob. cit.*, pp. 26-28. Se rechaza explícitamente la propuesta de una posible representación de la Anástasis (p. 29)

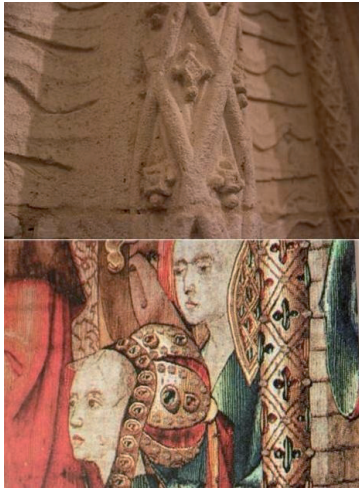


Figura 10. Detalle de la portada de ingreso a la Capilla de los Condestables, (1482-1500), Tapiz de la Seo de Zaragoza, "Historia de San Juan Bautista, San Juan Bautista ante Herodes y pasión del Bautista", Bruselas, s. XV.

con modelos reales, contemporáneos, reflejados también en el mundo de la pintura y los tapices (fig.10).<sup>48</sup> Los fustes de las columnas han sido tratados como metal precioso, siguiendo una decoración reticular, los angeada, que en cada hueco contiene un joyel, según dos modelos básicos.

El primer tipo consiste en la representación de una gema romboidal tallada en tabla jaquelada, en un engaste de caja, que lleva cuatro perlas en cada esquina como remate.<sup>49</sup> El segundo tipo figura una gema cuadrada, tallada también en tabla jaquelada y engastada en caja con cuatro perlas en los laterales (fig.11).<sup>50</sup>

En la parte interior, se figura la escena de la Anunciación y aquí los fustes de las columnas están asimismo adornados con joyeles de un tipo diferente, con engastes romboidales de lados cóncavos, que alojan en su centro una perla a cada lado. Son similares son los que aparecen en un dibujo de la obra de Juan de Arphe y Villafañe *Varia commensuración para la escultura y Arquitectura*<sup>51</sup> que, como se recordará, comenta en el prólogo la utilidad del conocimiento del arte de la orfebrería

gráficos también presentes en el recinto, como se verá, que, por el contrario, se insertan perfectamente en una lectura que relacione esta luz con la Jerusalén Celeste, el Juicio final y la Resurrección de la Carne, todo ello compatible con referencias a la fiesta de las Candelas.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Felipe Pereda han señalado las peculiaridades de la capilla relacionadas con la heráldica familiar del Condestable, la presencia de decoraciones astrales, principalmente el sol y las estrellas, mencionando también otras temáticas como la leyenda de Cosroes y la Vera Cruz, que posiblemente decoró vitrales perdidos. Pero nada dicen sobre las joyas representadas ni sobre algunos aspectos que, a continuación, destacamos.

La puerta de entrada desde la girola es digna de un análisis pormenorizado pues se ha tratado como si fuera la versión en piedra de un relicario decorado y enriquecido con sobrepuestos de joyeles y gemas, que se corresponden



Figura 11. Detalle de dos tipos de joyeles en piedra del fuste de la portada de ingreso a la Capilla de los Condestables, Catedral de Burgos (1482-1500); Detalle de la fimbria del vestido de la representación femenina de la Sinagoga, capilla de Santa Ana (Catedral de Burgos), realizada por Gil de Siloé, h. 1500; Detalle de un joyel de "La despedida de los Embajadores" (1490-96) por Vittore Carpaccio.

48 Tapiz de la Seo de Zaragoza, "Historia de San Juan Bautista, San Juan Bautista ante Herodes y pasión del Bautista", Bruselas, s.XV, en: E. TORRA DE ARANA, A. HOMBRÍA TORTAJADA y T. DOMINGUEZ PÉREZ, *ob. cit.*, pp. 212-13.

49 Uno de los modelos semejantes de este joyel lo encontramos en la catedral de Burgos, en la capilla de Santa Ana, en la fimbria del vestido de la representación femenina de la Sinagoga. Esta escultura fue realizada por Gil de Siloé, h. 1500.

50 El segundo modelo de joya lo encontramos en "La despedida de los Embajadores" (1490-96) por Vittore Carpaccio.

51 J. DE ARPHE Y VILLAFANE, [1795 (7ªed)] *Varia commensuración para la escultura y Arquitectura*, Madrid, Don Plácido Lopez, p. 253.

para su aplicación en la arquitectura y recuerda que parte de este conocimiento proviene del arte de la palatería.<sup>52</sup>

El escultor no se ha contentado con realizar una escultura naturalista, que permite reconocer joyas similares a las usadas en el momento, sino que ha ido más allá, ya que ha querido indicar, en la puerta exterior, que se penetra en un recinto singular, que brilla, reluce, lanza fulgores indicados por grandes lenguas de fuego, flamas de piedra que flanquean las columnas.

La idea de los destellos del metal precioso y el brillo de las gemas parece acorde con el texto apocalíptico que describe Jerusalén: “*La muralla había sido construida con jaspe, y la Ciudad con oro puro, semejante al cristal purificado.(...)*”<sup>53</sup>...*La plaza de la Ciudad era de oro puro, transparente como el cristal.*”<sup>54</sup>

Y el mismo sentido de resplandor se recoge en algunos textos medievales, como la epístola de Baldrici *Ad Fiscannense Monachos* “...*la divina Jerusalén, lanza destellos de oro y plata...*”<sup>55</sup>

¿Son fulgores del oro y la plata de la Jerusalén Celeste?.

A la espera de poder contestar la pregunta, advertimos, sin embargo, que las lenguas de fuego señalan la naturaleza del recinto, un lugar resplandeciente, vinculado directamente con la esfera de lo inefable. En el interior de la capilla, las llamas y lenguas de fuego siguen ornamentando los arcos, las claves de bóveda y otros puntos visuales.

Cabe destacar las representaciones del sol, figuradas en las trompas de la bóveda, lo que, según indican los autores arriba mencionados, se complementa con la estrella calada, que deja pasar la luz del sol y que podría aludir a su cénit, lo que viene interpretado como alusión al sol de San Bernardo, quien proclamaba la devoción al nombre de Jesús, representado en el anagrama IHS, inserto en un cerco resplandeciente como el sol. Esto remite a Juan, 1,9, por lo que también representa la luz, la luz suprema, la más blanca y pura<sup>56</sup>

De nuevo se nos remite a la Jerusalén Celeste que es iluminada por la luz divina, figurada en el Cordero: “*Y la Ciudad no necesita la luz del sol ni de la luna, ya que la gloria de Dios la ilumina, y su lámpara es el Cordero.*”<sup>57</sup>.

Recordemos que en la clave de la bóveda, está representada la Circuncisión, con Jesús sobre el altar, primera sangre vertida, prefiguración de la Pasión e imagen del Cordero sacrificial.

No es casual tampoco la presencia de Simeón en la escena de la clave, pues ésta podría ir más lejos que la propia escena de la Presentación. De hecho, el tema puede estar relacionado con uno de los capítulos más comentados por los Padres de la Iglesia en el que Jesús es una luz especial, es el resplandor de la gloria de Dios:

“*El es el resplandor de su gloria y la impronta de su ser*”.<sup>58</sup>

En la celebración de las Candelas según la costumbre burgalesa del siglo XV se cantaba un prefacio que alude reiteradamente a la luz:... *Señor, Padre Santo, Dios Omnipotente, fuente y origen de toda luz, que iluminaste al mundo con la luz de tu caridad al enviarnos a tu unigénito a través de la inmaculada Virgen María... Y le cumpliste al justo Simeón la promesa de que no moriría antes de contemplar*

52 J. DE ARPHE Y VILLAFANE, *ibidem.*, ff.X-XI.

53 Ap. 21,18.

54 Ap. 21,21.

55 BALDRICI, (s.XII) *Ad Fiscannense Monachos*. recopilado en: W. TATARKIEWICZ, *ob. cit.*, p.187.

56 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y F. PEREDA, *ob. cit.*, pp.27-29.

57 Ap. 21, 23.

58 Heb. 1, 3.

*al mismo Cristo revestido de nuestra carne, luz de salvación para todo el mundo. Llénanos de la luz de tu resplandor de tal manera que expulses de nosotros todas las tinieblas de la infidelidad.*<sup>59</sup>

Hesiquio de Batos, llamado el Sinaita (s.V), aclaraba así la relación entre el nombre de Jesús y la luz : *El nombre de Jesús entra primero en nuestra vida como una lámpara en las tinieblas; luego es como un claro de luna; finalmente, es la salida del sol. Al ser el sol de nuestro espíritu, crea en él pensamientos luminosos, a los que comunica su propio esplendor; pensamientos semejantes a los del sol.*<sup>60</sup>

Esto explicaría los bajorrelieves de las trompas, que figurarían ambos la salida del sol.

Y, en lo que respecta al Nombre de Jesús, se pusieron de moda en numerosos países de Europa, unas joyas denominadas en los inventarios por su abreviatura, JHS, “iesus” o “Jhesus”, en las que se reproducía la palabra, normalmente a base de diamantes calibrados que se engastaban en la montura. Teniendo en cuenta que el diamante era la piedra mas reluciente que se conocía y la que podía centellear con luz blanca, su empleo estaba asociado al símbolo que se representaba.

Además de las claves de bóvedas con el JHS enmarcado en lenguas de fuego, otras representan la cruz de Jerusalén con el mismo cerco flamígero y también hay flamas en el arco conopial que enmarca la capilla de San Pedro. Las cruces, colocadas en la puerta de entrada a la sacristía y las bóvedas, están enriquecidas con hileras de perlas, lo que coincide con la decoración de la reja y parece referirse de nuevo a la Jerusalén Celeste: Ap 21,11 “La gloria de Dios estaba en ella y resplandecía como la más preciosa de las perlas...”.

Esta cruz potenziada, referencia a la Orden de la Vera Cruz, y aparece también en otros edificios renacentistas, como Santa Cruz de Toledo, donde se repite su imagen en el almohadillado de la escalera, disposición que, como se ha visto más arriba, puede aludir a los recubrimientos de gemas de las murallas de la Jerusalén Celeste.

En cuanto a otro tipo de luz, ésta de colores, estaría representada por el programa iconográfico de las vidrieras, obra de Arnao de Flandes parcialmente desaparecida, con los episodios del rapto y recuperación de la Santa Cruz que, como se recordará, se representaba a comienzos del siglo XVI en un magnífico templete enjovado, al que, una vez vacío, se le arrancaban las gemas.

No se puede comprender el sentido programático de la Capilla sin mencionar el equipamiento mueble que tuvo, especialmente el textil, de gran riqueza y suntuosidad, que, según un inventario de 1585, incluía ternos con bordados de soles, el JHS, ángeles y cruces de Jerusalén o de la Cruzada, paliás, frontales ricos, algunos con la cruz de Jerusalén en oro, alfombras de Alcaraz, y paños para cubrir las tumbas de los fundadores, entre ellos el “Paño de la estrella”, sitiales, etc.<sup>61</sup>

Puesto que las tumbas están situadas bajo la bóveda estrellada, el Paño de la Estrella habría de completar el sentido del conjunto, como imagen de la Gloria envolviendo los restos mortales de los Condestables.

Finalmente, cabe señalar que existen en el recinto elementos menos visibles, pero que también podrían tener el mismo significado apocalíptico, como el empleo del jaspe para la construcción del mausoleo de los Condestables, referencia quizás al versículo Ap. y21, 18: “El material de su muro era de jaspe; pero la ciudad era de oro puro, semejante al cristal limpio.”

Todo ello demuestra que, en este caso, la presencia figurada de las joyas juega un papel imprescindible en la comprensión de este singular espacio y la intención de sus creadores.

---

59 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y F. PEREDA, *ob. cit.*, p. 27.

60 D. MAURINO, (1991) *Un camino hacia Dios: la práctica de la oración del corazón*. Paris, Narcea, pp. 25-26.

61 P. A. VILLANUEVA (O.S.B), (1935) *Los ornamentos sagrados de España. Su evolución histórica y artística*, Barcelona, Editorial Labor, pp. 200-202.



## EL CRISTAL Y EL DIAMANTE, IMÁGENES DE LA LUZ DIVINA Y LAS VIRTUDES

El cristal limpio o purificado se refiere al cuarzo hialino, llamado comúnmente “Cristal de Roca” por su parecido con el diamante, que fue muy apreciado en la Antigüedad, a pesar de su relativa abundancia, especialmente cuando era de gran tamaño, transparente y sin mancha ni sombra. Se empleó frecuentemente para la elaboración de los viriles de las custodias, hasta el punto en que su propio nombre, “viril” o “veril”, procede de una de las denominaciones del cristal, que no debe ser confundido con el vidrio, producto de la industria humana.

Este elemento, también asociado a la imagen de la Jerusalén futura puede servir para interpretar el porqué de la presencia de ciertos joyeles esculpidos en piedra, en este caso, en tierras de Sigüenza, actual provincia de Guadalajara, donde se yerge una catedral no excesivamente grande, pero interesante en muchos de sus aspectos y que aún tiene mucho por estudiar.

En su claustro, existen varias capillas, obradas en la primera mitad del siglo XVI, ya en estilo renacentista, con portadas profusamente decoradas.

Una de las más bellas es la entrada de la Capilla de Santiago Zebedeo o del Chantre Alonso de Mora en el claustro de la catedral de Sigüenza (h. 1521-1522), con delicadas esculturas entre las que aparecen gran cantidad de joyeles esculpidos en la piedra, como parte de una decoración muy cuidada y gran finura en la labra, basada en repertorios anteriores, posiblemente italianos.

Estos motivos de pequeño formato, parcialmente dorados a la usanza de Florencia, obedecen a una intención concreta, ya que abundan los elementos heráldicos y los jeroglíficos o emblemas.

En una de las jambas de la puerta, aparece por ejemplo una mano tenante de lazada que sujeta un escudete representando la Eucaristía, figurada por un cáliz con la Sagrada Forma encima, que ostenta grabado el JHS. A la misma altura, y en la otra jamba, una mano sostiene una cinta con otro escudo, en este caso con un joyel, consistente en un gran cabujón ovoide, engastado en una caja alta, decorada con festones y con cuatro perlas dispuestas a sus lados, en cruz (fig.12). Es de suponer que esta correspondencia no es casual, y que la joya puede revestir un valor simbólico, tan importante, al menos, como la propia Eucaristía.

Si así fuera, el escudo con la joya en medio podría aludir al arcángel San Miguel, y la gema reproducida sería un cristal de roca, tal y como se representa en algunas pinturas góticas de tradición flamenca, como por ejemplo, el Retablo de Zafra que se conserva en el Museo del Prado en Madrid, donde el Arcángel, al frente de sus huestes, lucha contra los demonios, llevando un escudo con un gran cabujón claro, como de cristal, que centellea y refleja otra luz más intensa, que según la tradición del Dulce Nombre de Jesús indica lo siguiente:

*“...Enojado el cielo, con los demonios, sus enemigos tiemblan del rayo del Nombre de Jesús... Tomó un escudo de*



*Figura 12. Relieve de un escudo con un Joyel, Detalle de la Capilla de Santiago Zebedeo o del Chantre Alonso de Mora, claustro de la catedral de Sigüenza (h. 1521-1522).*

*crystal, y dándole a su contrario con los rayos de Sol en los ojos, le dejó deslumbrado, y miserablemente vencido”.*<sup>62</sup>

Del texto se deduce que el Arcángel, en su lucha, dispone de un escudo invencible, la luz que emana del propio nombre de Jesús, algo que conecta con el sentido de la decoración de la Capilla del Condestable y que remite también a la imagen del IHS como defensa de los cristianos.

Pero el cristal de roca, en definitiva, es apreciado por su parecido con el diamante, más dura de las piedras preciosas, a la que, también, se le fue dotando de un sentido específico a lo largo de la Edad Media, como imagen del triunfo sobre la persecución y las adversidades, algo basado en lo que se conocía de esta materia, a la que se suponía producto de unas circunstancias geológicas extremas y que se encontraba en un monte inaccesible y peligroso, poblado de animales ponzoñosos.

Frecht y Bari, quienes han estudiado la naturaleza simbólica del diamante, cuyo nombre deriva de “adamas”, invencible, publican una significativa iluminación perteneciente al Bestiario de Guillaume de Clerc<sup>63</sup> en la que se representa, a la derecha, a Cristo crucificado con el Padre Eterno y el Espíritu Santo, entre María y San Juan.

A la izquierda hay un pilar de piedra del que asoman tres cristales de diamante, representando asimismo a las Personas de la Trinidad, lo que se explica en un texto, obra de Pseudo-Hugo de San Victor <sup>64</sup>, en el que identifica a Dios Padre con el monte donde se encuentran los diamantes, por lo duro y difícil que es buscarle y a Jesucristo con la misma piedra, que reluce en la noche, ya que vino a salvar a la Humanidad entre tinieblas, inundándola con su resplandor:

“Li mons ou le pierre est trouvee/ Qui tant est dure et esprovee(éprouvée)/ Senefie(signifie) Dieu nostre nostre pere./ La pierre qui moult par [nuit] est clere./ Doit senefier Ihesucrist/ Qui por nous humanitei prist,/En tenebres nous visita,/De clartei nous enlumina./En la sainte letre lisons

/Celi q(u)´evangile apelons/Celi sauveres dist de soi /Je suis ou Pere et Il en moi/Et qui me vient il vient mon pere /Qui nasqui de la Virgen mere...”

De nuevo, estas palabras recuerdan los joyeles con el nombre de Jesús, como los mencionados o el magnífico ejemplar de la Cámara del Tesoro de la Residencia en Múnich, Alemania, realizados precisamente con diamantes, joyas muy costosas pero llenas de significado, pues el ellas prima la claridad frente al color (fig.13).



Figura 13. Detalle de la Capilla de los Condestables, clave de bóveda con el IHS enmarcado en lenguas de fuego; Joyel con IHS de diamantes s. XVI, Cámara del Tesoro de la Residencia de Múnich, Alemania.

62 I. DE JESÚS MARÍA (1718) *Árbol de la vida doce frutos del año...* Zaragoza, Herederos de Manuel Román, p.8. En este caso, para mayor comprensión, hemos añadido las tildes.

63 R. FRÉCHT y H. BARI (2001) “Adamas the invincible: The sacred nature of the diamonds”, A.A.V.V, *Diamonds: In the Heart of the Earth, in the Heart of Stars, at the Heart of Power*, Paris, Mouaward, p.305-307.

64 id.

Pero, en el contexto cristiano, los múltiples significados del diamante, la piedra preciosa por excelencia, pueden ir incluso más allá, pues algunos esquemas geométricos, presentes en la escultura y pinturas románicas, empleados como texturas de fondo, pudieran corresponder en realidad a representaciones, tanto de fondos de pavimentos y muros de oro, lo que nos remitiría a lo ya expresado más arriba, como de empedrados o cuajados de diamantes, a modo de muro, en el que la piedra cobraría un significado genérico, representando a los elementos más duros, por resistentes, y más valiosos, por su ejemplo, entre los componentes de la Iglesia, como son los mártires, capaces de resistir torturas y hasta perder la vida por no renegar de su fe.

En en este contexto en el que debe entenderse el comentario de Orígenes<sup>65</sup> sobre la profecía de Amós (Amós, 7, 7-9):

“He aquí a un hombre que está de pie sobre muros de diamante, y en su mano hay un diamante. La historia [natural] refiere del diamante que es más duro que cualquier martillo que lo golpee y que se mantiene intacto e irreductible. Y aunque el diablo esté encima como un martillo y por debajo esté el dragón, que es como un «yunque indomable», nada sufre el diamante que se mantiene en la mano del Señor y bajo su mirada. Hay, pues, dos cosas contrarias a este diamante: el martillo y el yunque no maleable. Ahora bien, existe ya entre los mismos paganos un proverbio, que ha pasado al lenguaje vulgar, que dice de aquellos que se encuentran oprimidos por angustias y males extremos que están entre el martillo y el yunque. Pues bien, aplica esto el diablo y el dragón, que están siempre que siempre designados en la Escrituras por nombre de este género, según los diferentes motivos, y dí que el santo, que es como un muro de diamantes o como un diamante en la mano del Señor, no se preocupa ni del martillo ni del yunque, sino que cuanto más es golpeado, tanto más resplandece su virtud.”<sup>66</sup>

Este texto ha sido también recordado en la tradición hispánica, como vemos en el comentario de Juan Diácono (S. XIII), cronista de la vida de San Isidro, según una edición en lengua castellana del siglo XVII:

“Estaba un varón sobre el muro de diamante, y en su mano tenía un diamante. dize que los justos en las sagrada Escritura son llamados diamantes. También San Geronimo declara este lugar de los justos en el sentido alegórico, y dize que Dios nuestro señor està sobre los Santos, justificandolos, amparandolos, y defendiendolos: los cuales puso por muro fuerte de su Iglesia, y les concedió que se llamen diamantes, para que no siendo rendido, sino vencedores de todos sus enemigos, digan con el Apóstol: Quien nos apartará de la caridad de Christo? La tribulación? la angustia? La persecución? Nada desso, porque recibe el Señor el diamante en su mano, esto es al varón justo, y le pone a los golpes del martillo, para que a todos sea manifestada su santidad verdadera y solida, y la firmeza de su justicia, como verdadero diamante, y no aparente...”<sup>67</sup>

Alonso de Covarrubias, en su *Thesoro de la lengua Castellana*, glosa la definición del diamante resaltando su sentido simbólico, tanto religioso como profano. Especialmente interesante es la alusión al “muro de diamante”, como algo “fortísimo e inexpugnable” que bien podría ser la intención que hizo diseñar esas fachadas erizadas de puntas de diamante al comienzo del Renacimiento. Dice así:

“Del diamante, en razón de su dureza, y por labrarse con la sangre del cabron; y no consumirle el fuego, sacan algunos símiles los hombres espirituales, y los profanos symbolos amorosos: y algunos ay militares. Vide Comenta. symbolica Brixiani verbo Adamas: y asi es symbolo de la fortaleza, según lo significa su nombre. Algunas veces de obstinación, y animo endurecido, impío y sin

---

65 ORIGENES (s.III) *Homilias sobre Jeremias*, L, I (III), 1. Ver nota siguiente.

66 T. CLARK ODEN, A. FERREIRO y M. MERINO RODRÍGUEZ (2007) *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia: Antiguo Testamento, Los doce Profetas*, Tomo 16, Madrid, Ciudad Nueva, p. 157.

67 J. DIACONO (1622) *Vida y milagros del glorioso s. Isidro el labrador; hijo, abogado y patrón de la real Villa de Madrid*, Madrid, Tomas Junti, p.105.



Figura 14. Capitel esculpido en piedra, proveniente de Sainte Marie de la Daurade en Tolosa de Francia, fechado entre 1120 y 1130 en el que aparece Jesús delante de un muro con puntas de diamante; la Casa dos Bicos en Lisboa (s.XV).

misericordia. Muros de diamante, los fortísimos e inexpugnables. En Job se considera un diamante fino, que su dueño le dà a prueba de yunque, y martillos: y de Christo N. Señor se puede entender aquellas palabras de Ezechiel. *Ut adamanten, & tu silice dedi faciem tuam*. Y conseqüentemente de los Santos Apóstoles, y de los Predicadores del Evangelio, y con muchas propiedad de los Martires, a los quales, ni el fuego, ni las martilladas de los açotes, y tormentos pudieron mellar; ...<sup>68</sup>

En los repertorios de emblemas es frecuente encontrar algunos relacionados, directa o indirectamente, con el diamante, y éste asociado a la virtud.

Por ejemplo, George Withe en su libro *Books of Emblems*, en la ilustracion XXXVII.libro .3 representa posteriormente en 1635 la dureza de este diamante como Virtus Inexpugnabilis<sup>69</sup> con yunque y un martillo que golpea al diamante y que este no sufre daño alguno igual que la fe del creyente.

Como ejemplo de representación del muro de diamantes pueden citarse un capitel esculpido en piedra, proveniente de Sainte Marie de la Daurade en Tolosa de Francia, fechado entre 1120 y 1130 en el que aparece Jesús delante de un muro con puntas de diamante, o el que sirve de fondo a un Pantocrator en el Frontal de Altar de Orellá, del s.XIII, similar a la decoración de las fachadas de los palacios renacentistas como el Palacio del Infantado en Guadalajara (España), la Casa de los Picos de Segovia, la Casa dos Bicos en Lisboa y, fuera del ámbito ibérico, el Palazzo dei Diamanti Ferrara y otros muchos(fig.14).

## CONCLUSIONES

Con estos ejemplos parece claro que la presencia de gemas y joyas en la arquitectura permite, en numerosas ocasiones, una lectura simbólica, susceptible de completar el sentido de una obra, de lo que se deduce que la joya es algo más que un objeto precioso, un complemento de la moda o un mero recurso decorativo.

Así, su representación corre paralela a los avances en las técnicas lapidarias y de joyería y su evolución a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento: Podríamos afirmar, a la luz de los ejemplos

68 S. DE COBARRUBIAS HOROZCO, (1610) *Parte primera Del origen y principio de la lengua castellana, o española*, Madrid, Madrid, Melchor Sánchez, p. 214v.

69 R. FRÉCHT, y H. BARI, (2001) "Adamas the invincible: The sacred nature of the diamonds", A.A.V.V, *Diamonds: In the Heart of the Earth, in the Heart of Stars, at the Heart of Power*, Paris, Mouaward, pp. 318-319.

propuestos que, en líneas generales, se inicia con la imitación en pintura de las placas de piedras y mármoles: de ahí se pasa al esfuerzo inicial de indicar las aristas de las tallas planas (mesa o tabla), con las piedras dispuestas en pavés o empedrado, también denominado “enjoyelado”. En cuanto a las gemas y piedras preciosas de pequeño tamaño y marcado volumen, se imita el cabujón o pulido de la superficie, sin facetas, apareciendo como tales joyas insertadas en engastes simples, de cinturilla o “a la romana”, por influencia bizantina, así como la presencia de perlas en sartas o grupos.

El conocimiento técnico, unido a una cristianización del significado simbólico del diamante hace surgir, en paralelo, los muros de diamantes punta y otras tallas, que pasan de ser ornatos de pequeñas superficies o planos de fondo, a expandirse por fachadas enteras.

A finales de Edad Media y aún en el ámbito gótico, cintas con perlas y gemas, similares a las fimbrias que adornaban textiles e indumentaria –en especial mantos y vestidos– invaden fustes, capiteles, arcos y cornisas. Las joyas se expanden por las superficies, muros y fachadas, indicando así la trascendencia de ciertos edificios, más allá de sus valores arquitectónicos, convirtiéndolos en verdaderos simulacros de lo inefable o claves de lecturas teóricas. En Oriente, Bizancio ha cultivado esta tradición, y su influencia en Occidente es una de las razones de la presencia de gemas y joyas en el ámbito ibérico. La transición al Renacimiento circunscribe las gemas al mundo de las joyas, reproduciendo engastes cada vez más complejos, dentro de las modas al uso, especialmente los cartones recortados, mientras que se simulan piedras en distintas tallas.

En resumen, y parafraseando las palabras de Hugo de San Víctor, concluiremos que las joyas, al igual que “Todas las cosas visibles se presentan como símbolos, de decir, como imágenes, para reflejar y manifestar las invisibles... Son señales e imágenes de las cosas invisibles, que subsisten en la excelsa e infinita naturaleza de Dios, por encima de todo entendimiento.”<sup>70</sup>

---

70 HUGO DE SAN VÍCTOR, (s,XII) *In Hierach. Coelest.* recopilado en : W. TATARKIEWICZ, *ob. cit.*, p. 211.