

La *Última Cena* de la capilla sacramental de la parroquia cordobesa de San Miguel, nueva obra documentada del pintor sevillano José Ruiz de Sarabia (1656)

THE *LAST SUPPER* OF THE SACRAMENTAL CHAPEL
OF THE CORDOBA PARISH OF SAN MIGUEL, NEW
DOCUMENTED WORK OF THE SEVILLIAN
PAINTER JOSÉ RUIZ DE SARABIA (1656)



MIGUEL A. NIETO
Graduado en Historia del Arte

RECIBIDO: 16-09-19 / ACEPTADO: 21-10-19

RESUMEN: Sevilla fue durante el siglo XVII uno de los principales centros de la pintura española. En torno a su escuela, surgieron otras como la cordobesa, que estuvo formada por una serie de artistas que, aunque desarrollaron la mayor parte de su obra en dicha ciudad, completaron su formación en los prestigiosos talleres sevillanos. Este fue el caso del pintor sevillano José Ruiz de Sarabia, que volvería a su ciudad natal para aprender en el taller de Zurbarán. *La Última Cena* de la capilla del Sagrario de la parroquia cordobesa de San Miguel es la última obra localizada de dicho autor, cuya numerosa producción sigue necesitada de estudio.

PALABRAS CLAVE: Zurbarán, Andrés Ruiz de Sarabia, retablo, Santísimo Sacramento, Pedro Ruiz Moreno, Johan Sadeler, Pieter de Witte.

ABSTRACT: Seville was during the 17th century one of the main centers of Spanish painting. Around his school, others emerged like the Cordoba, which was formed by a series of artists who, although they developed most of their work in that city, completed their training in the prestigious Sevillian workshops. This was the case of the Sevillian painter José Ruiz de Sarabia, who would return to his home town to learn in Zurbarán's workshop. *The Last Supper* of the shrine chapel of the Cordoba parish of San Miguel is the last work located by said author, whose numerous production is still in need of study.

KEY WORDS: Zurbarán, Andrés Ruiz de Sarabia, altarpiece, Blessed sacrament, Pedro Ruiz Moreno, Johan Sadeler, Pieter de Witte.

A pesar de su importancia para la pintura sevillana y cordobesa del siglo XVII, los estudios sobre la saga de los Sarabia se encuentran en constante revisión, ya que poco se conoce acerca de las tres generaciones de maestros pintores que la componen. A partir de este estudio se pretende arrojar una mayor luz a lo conocido acerca de estos artistas, en concreto sobre José Ruiz de Sarabia (1608?-1669), de quien se ha podido

documentar una nueva pintura en la capital cordobesa que pasará a engrosar su catálogo de obras. Antes de proceder a su análisis, se sintetizará lo conocido acerca de este pintor, para comprender qué lugar ocupa la nueva obra documentada dentro de su producción artística.

El siglo XVII fue el gran Siglo de Oro de la pintura española, destacando por su carácter nacional frente a la dieciochesca, más influenciada por corrientes francesas e italianas. Durante dicho siglo, los dos centros principales fueron Madrid y Sevilla, en torno a los cuales surgieron otras escuelas provinciales de relevancia, aunque insuficientemente conocidas, como es el caso de la cordobesa. Los principales pintores de Córdoba realizaron frecuentes viajes a la capital hispalense y a la madrileña, donde aprendieron de sus grandes maestros. De este modo, pintores como Fray Juan del Santísimo Sacramento, Antonio del Castillo o el mismo José de Sarabia se formaron en Sevilla para posteriormente regresar a Córdoba en busca de encargos procedentes de órdenes religiosas, de parroquias o incluso de la Catedral. Por otra parte, artistas como Escalante, Juan de Alfaro o Palomino viajarían a la Corte atraídos por los posibles encargos en torno a la misma. Sin embargo, otros apostaron por quedarse definitivamente en Sevilla o en Madrid, como por ejemplo Juan Martínez de Gradilla, que lo hizo en la capital hispalense.¹

La primera generación de pintores cordobeses del siglo XVII continuó la tradición pictórica anterior, influidos especialmente por el racionero Pablo de Céspedes. No obstante, en sus seguidores se ha apreciado una clara evolución local, como se puede comprobar en las obras de Juan de Peñalosa, Antonio Mohedano o Antonio Contreras. Más tarde, al igual que en Sevilla, la pintura cordobesa evolucionará hacia el llamado naturalismo barroco, si bien con cierto retraso respecto a lo ocurrido en la capital hispalense. En Sevilla el cambio llegaría primero de mano de Juan de Roelas y ya en la segunda mitad de siglo de Francisco Herrera el Viejo, que influyeron en pintores como Agustín del Castillo, artista extremeño que tras su etapa de formación sevillana se establecería en Córdoba, siendo el artista más alejado de la tradición local y de la influencia de Céspedes. De este modo, Antonio del Castillo, hijo de Agustín, Cristóbal Vela Cobo y José Ruiz de Sarabia marcan en Córdoba la evolución pictórica hacia el naturalismo, superando la tradición manierista anterior.²

Por tanto, se advierte una importante relación artística entre Sevilla y Córdoba, poniéndose de manifiesto en la figura del citado pintor José Ruiz de Sarabia. Nacido en Sevilla en 1608, fue hijo de Andrés Ruiz de Sarabia, de quien recibiría sus primeras lecciones.³ Probablemente nació en la collación de San Marcos, donde

1. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. «La pintura barroca en Córdoba» en AA.VV. *Córdoba y su provincia*, vol. III, Sevilla: Gever, 1986, pp. 316-317.

2. Ídem, pp. 318-317.

3. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y Escala óptica*, t. III. Madrid: Aguilar S.A., 1988, p. 300.

documentalmente se conoce que vivió su padre, autor del dorado y policromía del retablo mayor de la parroquia sevillana de Santa Catalina junto a su hermano Melchor y a Francisco Caravallo.⁴ En Córdoba se le atribuye, desde los inventarios decimonónicos, una *Adoración de los pastores* conservada en el Museo de Bellas Artes, que llegaría procedente del convento de San Agustín tras la primera desamortización.⁵ Esta obra la definió Angulo Íñiguez de acusado naturalismo y con un estilo más seco que recordaba a algún modelo de Zurbarán, del mismo modo que el desarrollo del pañal del niño lo relacionaba con Roelas y Juan del Castillo.⁶ A pesar de que se ha afirmado que marchó a Lima en 1616, el aludido contrato para Santa Catalina de Sevilla y otros documentos de 1634 desmienten tal aseveración.⁷ Tal hecho sirve también para rechazar el comentario de Palomino sobre el traslado de José de Sarabia a Córdoba tras la marcha de su padre a Indias.⁸ Según Ceán Bermúdez, tomando como referencia a Palomino, sería en Córdoba donde José de Sarabia iniciaría su formación con Agustín del Castillo.⁹ En el taller de este maestro conocería a su hijo Antonio, quien tras morir su padre viajaría con Sarabia de nuevo a la capital hispalense, para así perfeccionarse en el arte de la pintura en el taller de Zurbarán.¹⁰ Tales opiniones no han podido ser refrendadas, por lo que resulta aún desconocida la etapa formativa de José de Sarabia, que supongo debió realizar junto a su padre y en el ámbito sevillano, lo que explicaría el carácter zurbaranesco de su pintura.

La vida de José de Sarabia ha sido planteada por Valverde Madrid, quien indicó que, a los 20 años, ya estaba en Córdoba casado y de maestro pintor. Su primer matrimonio fue con Ana Rodríguez del Valle, hija del también maestro pintor cordobés Luis Fernández Madrigal. En ese momento, Sarabia no debía estar bien situado económicamente, ya que dio solamente recibo de la cuantiosa dote de su esposa (4.000 reales) sin aportar la acostumbrada cantidad de arras. Su primera residencia estuvo en la calle de La Feria, en la collación de San Nicolás de la Ajerquía, donde alquiló una casa por 21 ducados anuales. Dos años más tarde se trasladó a otra casa de la misma

4. MURO OREJÓN, Antonio. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VIII. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1935, pp. 86-94.
5. PALENCIA CEREZO, José María. «La Adoración de los Pastores como tema franciscano y su evolución en la pintura cordobesa. Una aproximación al eslabón perdido de los Saravia» en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (Dir. y Ed.). *V Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía*, t. I. Córdoba: Cajasur, 2000, p. 109.
6. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Pintura del siglo XVII». *Ars Hispaniae*, t. XV. Madrid: Plus Ultra, 1971, p. 92.
7. Sobre esta cuestión, véase CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de P. «Maestros pintores de la escuela sevillana del siglo XVII. Nuevas aportaciones documentales (I). Juan de las Roelas, Antonio Pérez, Francisco Pacheco, Pablo Legot, Andrés Ruiz de Sarabia». *Revista de Arte Sevillano*, n.º 2, 1982, pp. 17-19.
8. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...*, p. 300.
9. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Akal, 2001, p. 354.
10. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...*, p. 301.

calle perteneciente a Cristóbal Solís, siendo arrendada por 30 ducados al año. Del mismo modo, en 1633 se encuentra otra noticia documental de un nuevo traslado en el mismo barrio, en este caso a una casa de la calle Maese Luis, pagando una cantidad superior por su alquiler. Al año siguiente, volvería a arrendar otras casas en la calle de la Feria, pertenecientes al platero de oro Francisco Villa, hasta que finalmente, en 1637, se trasladaría a la calle de la Caridad, arrendando otras casas al maestro gorrero Bartolomé Castro. Así pues, los continuos cambios de residencia parecen ser testimonio de cómo el pintor buscaba nuevos hogares en función de los éxitos que iba alcanzando. Al quedar viudo de su primera esposa, contrajo matrimonio con Ana Fraguero, que moriría muy pronto, casándose por tercera vez con la hija del famoso platero de la ciudad Pedro de Orbaneja, llamada también Ana. Precisamente, de este matrimonio nació en 1653 su hijo Andrés Ruiz de Sarabia Navarrete, también pintor que continuó la saga iniciada por su abuelo. De los dos matrimonios anteriores tuvo una hija que se casó con un tal Juan Guzmán.¹¹

En el plano artístico, conforme pasaron los años, Sarabia se repartió los trabajos con Antonio del Castillo y Valdés Leal, siendo una época dorada de la pintura cordobesa.¹² En 1656, Valdés Leal se marchó a Sevilla, lo que provocó un aumento de encargos en el taller de Sarabia, quien entonces se repartiría el trabajo con Castillo. No obstante, en 1660 la competencia entre ambos talleres disminuye por la presencia de Juan de Alfaro, llegado desde Madrid y formado en el taller de Velázquez, a quien le encargaron la mayor parte de las pinturas del claustro del convento franciscano de San Pedro el Real, actual parroquia de San Francisco. En este mismo año, Sarabia se trasladó a la calle del Baño, propiedad de la Mesa Capitular cordobesa.¹³

Su experiencia sevillana y su aprendizaje de las fórmulas de Zurbarán llevó a la introducción en Córdoba de un estilo que influyó en otros pintores de la escuela. Así, se aprecian grandes semejanzas entre ambos maestros, pero también diferencias en calidad y en la solución de las composiciones.¹⁴ En este sentido, Calvo Castellón afirma que Sarabia no era un pintor hábil en la composición de paisajes, ni en la teatralidad de las escenas.¹⁵ No obstante, con su instalación en Córdoba comenzó a ganar crédito valiéndose de estampas de Rafael Sadeler para la realización de sus obras. De este modo, logró muchos encargos de obras públicas, especialmente en torno al tema de la Inmaculada Concepción, realizando un cuadro de dicha iconografía que estaba en el Paseo de la Ribera y otro para la escalera del convento de San Pedro el Real.¹⁶

11. VALVERDE MADRID, José. *Dos pintores sevillanos en Córdoba: Sarabia y Valdés Leal*, Separata de *Archivo Hispalense*, 2ª época, n.º 120-121, Sevilla: Imprenta Provincial, 1963, pp. 2-3.

12. Ídem, p. 2.

13. Ídem, p. 3.

14. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. «La pintura barroca...», p. 318.

15. Véase CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Los fondos arquitectónicos y de paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provincial, 1982.

16. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...*, p. 301.

Otra fuente de inspiración para Sarabia fueron los cuadros y las estampas de Rubens, de quien se valió para la realización del lienzo de la *Elevación de Cristo en la Cruz* para el hoy abandonado convento de San Francisco de la Arruzafa, una obra que a juicio de Palomino «merece todo aplauso, porque está ejecutado con superior manejo y magisterio». En el claustro grande de San Pedro el Real, contaba con un cuadro de San Francisco visitando la ermita de San Damián, también basado en una estampa de Rubens, y junto a la puerta que comunicaba con el salón grande había un Cristo crucificado también de su mano, «superiormente dibujado y pintado», que lo realizó para el médico Nicolás de Vargas con el fin de colocarlo en su retablo.¹⁷

De sus obras, el mismo Sarabia reconocía que la *Huida a Egipto*, que estuvo situado en la capilla de Don Francisco de las Infantas de la iglesia del desaparecido convento de la Victoria, era el de mayor satisfacción de todos los que había pintado.¹⁸ Sin embargo, hay una obra que ha sido objeto de debate durante muchos años, hasta tal punto que hoy continúa siendo dudosa su autoría. Se trata de la *Adoración de los Pastores* del Museo de Bellas Artes de Córdoba, una obra que repite modelos y conceptos claramente zurbaranescos, aunque, en opinión de García de la Torre, con colores más pesados en línea con la tradición cordobesa.¹⁹ Según Pérez Sánchez, de ser autor de esta obra, Sarabia sería el mejor discípulo de Zurbarán, por la ternura y la intensidad de la obra, «análoga a lo bueno del maestro en sus mejores años». No obstante, este lienzo es bien distinto al que realizó con el mismo tema para la iglesia del convento de San Pedro el Real, «de un estilo más nervioso y modesto dentro de su arcaico naturalismo casi bassanesco-orrentesco».²⁰ En su tiempo, Valverde Madrid indicó que esta obra estaba firmada por Sarabia y fechada en 1630, habiéndose basado en un grabado, al igual que hizo Zurbarán con el lienzo del mismo tema del Museo de Grenoble.²¹ Investigaciones más recientes siguen poniendo en duda la autoría de esta obra. En este sentido, Palencia Cerezo señala que el lienzo no llegó al museo a consecuencia de los procesos desamortizadores de 1835, sino más tarde, cuando Enrique Romero de Torres era director de la institución. La obra llegó en calidad de depósito del Instituto Provincial, actual Instituto Góngora y antiguo Colegio de Nuestra Señora de la Asunción. En el inventario provisional del museo de 1905, Romero de Torres escribió el nombre de José de Sarabia con interrogante, llegando a anotar también que era de Pablo Legot, aunque finalmente lo tachó y lo atribuyó a la primera época de Zurbarán.²² Ante lo escrito por Valverde Madrid, César Pemán advirtió que, si la firma era auténtica y la fecha estaba bien leída, la obra se habría realizado ocho años antes que

17. *Ibidem*.

18. *Ídem*, p. 302.

19. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. «La pintura barroca...», p. 318.

20. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 272.

21. VALVERDE MADRID, José. *Dos pintores...*, p. 4.

22. PALENCIA CEREZO, José María. «La Adoración de...», p. 112.

la de Zurbarán de Grenoble, algo que consideraba inverosímil. La única explicación para el gaditano es que ambas obras compartieran una fuente común, algún grabado que pudiera usar Sarabia antes que su maestro, algo que resulta increíble para Pemán.²³ Finalmente, Palencia Cerezo considera que la *Adoración de los Pastores* del museo cordobés es obra de alguno de los mejores colaboradores de Zurbarán,²⁴ basada en un grabado realizado por Boetius à Bolswert en 1618 del original de Abraham Bloemaert.²⁵ Asimismo, considera que tanto esta obra como la existente en la iglesia italiana de Campana, atribuida por Valverde Madrid a Sarabia,²⁶ deben pertenecer a una producción seriada del primer momento del taller sevillano.²⁷

La autoría de José de Sarabia del lienzo de la parroquia de San Francisco no está puesta en duda, considerada superior a la anterior por el mismo Valverde y obra madura del pintor, según Palencia Cerezo.²⁸ Dice Teodomiro Ramírez de Arellano que fue financiado por los señores Fernández del Castril y de las Casas, quienes consiguieron el patronazgo de su altar para enterramiento en 1652.²⁹ Del mismo tema, en la sacristía de la iglesia del Juramento de San Rafael hay un boceto que, sino fue obra de José de Sarabia, sería de su hijo Andrés.³⁰

Hasta su muerte el 5 de mayo de 1669, momento en que dicho hijo se queda al frente del taller con 16 años,³¹ José de Sarabia tuvo numerosos encargos para iglesias y conventos, e incluso para casas particulares, como la de los padres de Palomino, quienes contaban con algunos, destacando una Inmaculada Concepción.³² Sin embargo, el hecho de que no soliera firmar sus obras ha provocado que el estudio de su vida artística no se haya visto exento de complicaciones y de contradicciones, quedando aún mucho por descubrir en torno a este importante maestro pintor.

Como ya se ha comentado, el siglo XVII fue una época de gran actividad pictórica en Córdoba. Los principales encargos de los pintores procedían de la Iglesia y de algunos mecenas de las élites de la ciudad. Dentro de los encargos eclesiásticos, la Catedral se hizo con la colección más interesante, mientras que entre la nobleza destacaban comerciantes, militares de alto rango o las corporaciones gremiales, cuyas adquisiciones serían destinadas al ámbito doméstico o a la ornamentación de las

23. Véase PEMÁN, César. *El taller y los discípulos de Zurbarán. Exposición Zurbarán en el III centenario de su muerte*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1964.

24. PALENCIA CEREZO, José María. «La estela de Zurbarán en la pintura barroca cordobesa». *Goya*, n.º 275, 2000, pp. 67-80.

25. PALENCIA CEREZO, José María. «La Adoración de...», p. 113.

26. VALVERDE MADRID, José. *Dos pintores...*, p. 4.

27. PALENCIA CEREZO, José María. «La Adoración de...», p. 114.

28. VALVERDE MADRID, José. *Dos pintores...*, p. 5.

29. RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro. *Paseos por Córdoba, ó sean apuntes para su historia*, t. II. Valladolid: Maxtor, 2003, p. 280.

30. VALVERDE MADRID, José. *Dos pintores...*, p. 5.

31. *Idem*, p. 3.

32. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...*, p. 302.

capillas de sus patronatos.³³ Además, dentro de los encargos religiosos ocupan un lugar de relevancia los realizados para cofradías. Llegado el siglo XVII, las hermandades del Santísimo Sacramento de la capital cordobesa experimentaron un fuerte impulso, sobresaliendo sobre el resto en cada una de las parroquias, junto a las cofradías de Ánimas.³⁴ Los inventarios de estas cofradías aportan gran información acerca de elementos utilizados en las salidas procesionales, al igual que permiten conocer las custodias de plata en las que se manifestaba el Santísimo.³⁵ Sin embargo, el elemento principal de estas cofradías eran sus capillas, que serían ornamentadas para mayor gloria del Santísimo Sacramento con diversas manifestaciones artísticas.

Gracias a los *Paseos por Córdoba* de Ramírez de Arellano, se conoce que la actual capilla sacramental de la parroquia de San Miguel no fue el primer espacio para el culto eucarístico que tuvo la cofradía del Santísimo Sacramento (FIG. 1). En el siglo XVII la cofradía contó con otra capilla a los pies de la nave del Evangelio que se encontraba cerrada en el tiempo del referido autor, sirviendo para guardar varios enseres y un buen número de piezas de plata. Su interior estaba muy ornamentado, destacando la bóveda, aunque en tiempos de Ramírez de Arellano no se apreciaba por haberse levantado un entresuelo que la cubría, con el fin de aprovechar el espacio para el almacenamiento de objetos. Sobre la puerta había una inscripción que revelaba la cronología de la obra: «Siendo hermano mayor Francisco de Támara, Familiar del Santo Oficio y Rector perpetuo Lic. Diego de Orozco año 1660».³⁶

Revisando las cuentas de la corporación del período comprendido entre el 7 de febrero de 1638 y la festividad de San Juan de 1773, siendo mayordomo de la cofradía Gabriel de Villarreal, aparece la noticia de la construcción de dicha capilla, pero en el año 1656. Según se indica en las cuentas de dicha obra, con licencia del provisor y vicario general del obispado D. Matías López de Valtablado, la cofradía solicitó ante el notario Alonso Pérez Moreno la compra de un lugar para erigir la capilla que sirviera de entierro a sus hermanos cofrades. Con la escritura de venta ante el escribano Bartolomé Manuel Maldonado, dicho espacio fue adquirido el 18 de febrero por la cantidad de 600 reales, que fueron entregados a la fábrica de la parroquia y al licenciado Diego de Góngora, su obrero. Por otra parte, la cofradía debió desembolsar 66

33. Sobre este tema, véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. «Clientela y patronazgo artístico en la Córdoba del Seiscientos», en REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula y PALENCIA CERESO, José María. *Antonio del Castillo en la ciudad de Córdoba*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Diputación de Córdoba, 2016, pp. 43-63.

34. ARANDA DONCEL, Juan. *Historia de Córdoba. La época moderna (1517-1808)*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1988, p. 104.

35. ARANDA DONCEL, Juan. «Las cofradías del Santísimo Sacramento y la fiesta del Corpus durante los siglos XVI y XVII en Córdoba», en MINERVA: *Liturgia, fiesta y fraternidad en el Barroco español. I Congreso Nacional de Historia de las cofradías sacramentales*. Sepúlveda: Cofradía del Corpus, 2007, pp. 284-285.

36. RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro. *Paseos por Córdoba...*, t. III, pp. 8-9.



FIG. 1. Capilla del Sagrario de la parroquia de San Miguel, Córdoba. 1760-1762.



FIG. 2. José Ruiz de Sarabia. *La Última Cena*. Retablo de la capilla del Sagrario de la parroquia de San Miguel, Córdoba. 1656.

reales por la licencia del provisor, por los derechos de la escritura de venta y por la toma de posesión de la capilla.³⁷

El lienzo de la *Última Cena* que presidió la capilla antigua, encargado a José Ruiz de Sarabia por 400 reales, actualmente preside el retablo barroco de la nueva capilla (FIG. 2). Con esta, se añade una obra más a las conocidas del pintor sevillano. El lienzo, rectangular y achaflanado en sus esquinas superiores, presenta a Cristo en el centro, con los apóstoles en torno a la mesa. Sobre ella aparece el cordero, refiriéndose al sacrificio de Cristo en la celebración de la Eucaristía, como sintetiza San Ambrosio al afirmar que «en la inmolación del cordero cabe adivinar la pasión del cuerpo del Señor».³⁸ San Juan Evangelista aparece caracterizado por su rostro imberbe y recostado sobre el hombro de Cristo, una actitud mencionada en su evangelio (Juan 13:23). Esta iconografía, considerada por Réau una pervivencia de la antigüedad,³⁹ pudo popularizarse y consolidarse desde fines del siglo XIII por las palabras de San Buenaventura: «Mas Juan, poniéndose a su lado, nunca se separó de Él, no obstante

37. Archivo General del Obispado de Córdoba (en adelante AGOC), Sección Cofradías, 6586/01. Cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de San Miguel, 1656.

38. DULAEY, Martine. *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*. Madrid: Cristiandad, 2003, p. 176.

39. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: El Serbal, 1996, p. 429.

ser el más joven de los apóstoles, en esta cena se sentó al lado del Señor».⁴⁰ Sin embargo, Judas es el personaje que más llama la atención de la composición, que mira al espectador y viste una túnica amarillenta, un color que se ha considerado ambiguo, pudiendo referir divinidad, pero también envidia y traición.⁴¹ Además, porta la bolsa de las treinta monedas de plata por las que vendió a Jesucristo, ocultándola al resto de comensales.

Por tanto, desde el punto de vista iconográfico, dicha composición responde al momento en que Cristo anuncia la traición, cuya plasmación implica una mayor teatralidad en el resto de los apóstoles, enfatizando sus discursos y reacciones mediante los gestos.⁴² Esto último se viene dando en esta iconografía desde época medieval, lográndolo también Sarabia en esta obra. Según Emile Male, tras el Concilio de Trento la representación de la Última Cena se reorientó a la transcripción de la institución de la Eucaristía, dejando de lado el momento dramático del anuncio de la traición.⁴³ Sin embargo, Pérez Lozano indica que en centros secundarios como Córdoba dicho cambio no llegó a producirse de forma plena hasta prácticamente el siglo XVIII.⁴⁴ Así pues, lejos de representar una «primera misa» o una «primera comunión», en la pintura del Sagrario de San Miguel destaca la figura de Judas, apareciendo además sobre la mesa el cordero pascual, reforzándose así la idea de que se representa un momento anterior a la institución de la Eucaristía. No obstante, en la misma época existen representaciones más acordes a las ideas tridentinas, como es el caso de la *Última Cena* de la iglesia cordobesa de San José –vulgo San Cayetano– que realizara Fray Juan del Santísimo Sacramento hacia 1670, una versión adaptada de la que pintó Rubens medio siglo antes,⁴⁵ por lo que cuando Sarabia realizó el lienzo de San Miguel, dicha temática se encontraba en plena transición. Independientemente de todas estas cuestiones, la aparición del cordero pascual evoca la frase del evangelio de San Juan atribuida al Bautista: «He aquí el cordero de Dios que quita el pecado del mundo» (Juan 1, 29), e incluso a Isaías, por lo que la simbología eucarística está igualmente presente.

Anteriormente se señalaba que Sarabia se llegó a valer de Rubens para realizar sus composiciones. Ciertamente, algunos aspectos compositivos de la *Última Cena* de la parroquia de San Miguel pueden recordar al pintor flamenco, concretamente en

40. SAN BUENAVENTURA. *Meditaciones de la vida de Cristo*. Madrid: ed. 1893, p. 371.

41. Véase PORTAL, Fréderich. *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Barcelona: Olañeta, 2005, p. 41.

42. Véase MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia. «El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del Románico en la Península Ibérica». *Medievalismo*, 20, p. 127.

43. Véase MALE, Emile. «El arte y los artistas después del Concilio de Trento». *Tekné*, 1985, n.º 1, pp. 26-17.

44. PÉREZ LOZANO, Manuel. «Variantes iconográficas de la Última Cena en la pintura andaluza post-tridentina». *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989, t. II, n.º 4, p. 69.

45. Ídem, p. 74.



FIG. 3. Johan Sadeler. *La Última Cena*. Museum Plantin-Moretus, Amberes. Circa 1581-1600.

lo relativo a las actitudes de los apóstoles, incluido Judas. No obstante, también se ha advertido que José Ruiz de Sarabia se hizo célebre en Córdoba copiando estampas de los Sadeler, estirpe de grabadores cuyas obras constituyeron una fuente fundamental para muchos pintores del siglo XVII.⁴⁶ Consultando sus fuentes grabadas, se puede comprobar que la *Última Cena* de la capilla sacramental de San Miguel está prácticamente copiada de una estampa realizada por su hermano, Johan Sadeler (1550-1600), conservada en el Museum Plantin-Moretus de Amberes⁴⁷ (FIG. 3). La composición está basada en una pintura sobre tabla de Pieter de Witte (Flandes, 1540/1548 – Munich, 1628), perteneciente a una colección particular madrileña que en junio de 2019 salió al mercado del arte. El grabado ejecutado a partir de dicha pintura, indica que su autor es Pietro Candido, nombre italianizado del flamenco Pieter de Witte, discípulo de Giorgio Vasari durante su estancia en Florencia, lo que explica la huella del maestro italiano en la referida obra.⁴⁸ En comparación con este cuadro, la estampa de Sadeler simplifica algunos elementos, algo habitual en las versiones grabadas sobre

46. Véase NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 261-253.

47. BARTSCH, Adam von. *The illustrated Bartsch*, t. 70, Part 1. New York: AbarisBooks, 1978-s.a., p. 220.

48. DÍAZ, Daniel. «Un lienzo de Pieter de Witte en Goya». *Ars Magazine. Revista de arte y coleccionismo*. Subasta de 25 de junio de 2019. Extraído de: <https://arsmagazine.com/un-lienzo-de-pieter-de-witte-en-goya/>. Fecha de consulta: 2019/09/26.

composiciones pictóricas. Así, el grabado muestra un fondo neutro, mientras que el pintado presenta un cortinaje, dos hornacinas con floreros y dos columnas. Del mismo modo, se suprime la mesita con jarra y vaso que aparece en el primer término de la pintura, y la naturaleza muerta de la mesa aparece en diferente disposición. Otra diferencia se presenta en la aureola de Cristo, agigantada en el grabado para, probablemente, suplir la ausencia de fondo. Respecto a los personajes, aparecen con una disposición idéntica en ambos casos. Otra versión de la *Santa Cena* de Pieter de Witte se conserva en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), realizada por Pedro Ruiz de Salazar hacia los años cincuenta del siglo XVII, si bien en este caso el soporte y el formato son diferentes, tratándose de un lienzo con remate en arco apuntado que provoca que los personajes y los demás elementos se adapten a un espacio menor.⁴⁹ La utilización que hacía Johan Sadeler de las pinturas de Pietro Candido para sus grabados ya era conocida, siendo un ejemplo ilustrativo la estampa del *Rey David tocando el arpa*, cuyo corro de querubines danzantes se reproduce en el cobre de *Santa Cecilia* conservado en la Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, de autor anónimo.⁵⁰

Por tanto, se confirma que José Ruiz de Sarabia se hizo célebre en Córdoba copiando estampas de la familia Sadeler. La *Última Cena* del Sagrario de San Miguel muestra gran fidelidad con el citado grabado, manteniendo el fondo neutro y plasmando a los apóstoles con los mismos rostros y actitudes. Así, seis de ellos, incluido San Juan, centran su atención en la figura de Cristo, mientras que el resto conversan entre sí. Sin embargo, existen leves diferencias entre la pintura y el grabado, como por ejemplo en la representación del apóstol situado a la derecha de San Juan, representado en el cuadro con una mano, mientras que en la estampa aparece con las dos. El rostro de Jesús también se muestra diferente, al igual que su halo de divinidad, mucho más aparatoso en la estampa. Respecto a la mesa, el cordero aparece fielmente representado, al igual que parte de los objetos, sobre todo los cuchillos. Otros elementos aparecen representados a la manera del pintor, como el salero, el pan y la copa, introduciendo además un nuevo elemento, una manzana que puede aludir al pecado. Además, cabe destacar la cita bíblica en latín que se incluye en la estampa, correspondiente a Lucas 22, 14-15: «Cuando era la hora, se sentó a la mesa, y con él los apóstoles. Y les dijo: ¡Cuánto he deseado comer con vosotros esta pascua antes que padezca!». Estos versículos se corresponden con el anuncio de la traición de Judas

49. OLLERO BUTLER, Jacobo. «Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte y Denis Calvaert». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 1991, III, pp. 79-82. Además del original de colección madrileña y de la versión de la catedral calceatense, se da a conocer otra de similar calidad y también pintada sobre tabla cuyo paradero se desconoce.

50. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza...*, pp. 260-261.

Iscariote, que como ya se ha comentado, es el momento de la Última Cena que Sarabia buscaba representar.

Técnicamente, se comprueban las características que hicieron de José de Sarabia un artista muy singular y totalmente imbuido del lenguaje naturalista. También resultan evidentes algunas de las características propias de Zurbarán, como la iluminación de matiz tenebrista, con fuertes contrastes entre la luz y la sombra, reforzando el carácter místico de la composición.⁵¹ Al igual que su maestro, a través de las apariencias físicas de los personajes, de las conseguidas texturas de sus vestimentas y de otras particularidades ambientales, Sarabia logra trasponer el lienzo a la realidad. En este sentido, destacan los elementos sobre la mesa, como los cuchillos, el pan, la copa, la fruta, el salero o el mismo cordero sobre la bandeja; una representación detallada de la realidad cotidiana que recuerda el culto especial de Zurbarán hacia los objetos, captados con gran precisión y que trascienden su vulgaridad para convertirse en elementos excepcionales. Así pues, el tratamiento de estas naturalezas muertas por parte de Sarabia entronca con la producción de bodegones del que pudo ser su maestro. Como ya se ha señalado, Sarabia no se caracterizó por la invención de esquemas compositivos, ya que generalmente se basaba en los grabados. No obstante, otro rasgo zurbaranesco que se manifiesta en el lienzo es el equilibrio y el carácter geométrico de la composición, donde los personajes se presentan prácticamente estáticos, con actitudes sosegadas, gestos sobrios y una expresividad contenida que transmite una sensación de calma y misticismo.⁵²

Respecto al marco, conservado en el retablo actual, fue encargado a un autor desconocido de fuera de la ciudad: «A un escultor forastero que hizo la Guarnición para el lienzo de pintura, 235 reales».⁵³ Siguiendo los estudios de Timón Tiemblo, se trata de un marco tallado con gallones en el canto, una tipología muy representativa en España a finales del siglo XVI y que se desarrolló hasta bien entrado el siglo XVII.⁵⁴

Como ya se ha indicado, con la construcción de la nueva capilla sacramental de la parroquia de San Miguel en 1761, la *Última Cena* de Sarabia, con el marco incluido, pasaría a presidir su retablo, tradicionalmente atribuido a Teodosio Sánchez Cañada y considerado una obra bastante arcaica para la época en la que se realizó, compartiendo protagonismo las pinturas y esculturas.⁵⁵ Teniendo en cuenta la disposición del retablo, de dos cuerpos y dividido en tres calles, parece evidente que fue construido expresamente para albergar el lienzo de Sarabia, explicándose así las excesivas

51. VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 2003, p. 252.

52. Ídem, pp. 254 y 283.

53. AGOC, Sección Cofradías, 6586/01. Cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de San Miguel, 1656.

54. TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte, 2002, pp. 207-210.

55. RAYA RAYA, M.ª de los Ángeles. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980, pp. 122-124.

dimensiones de la calle central, donde las dos columnas salomónicas enmarcan la pintura y el tabernáculo, que a su vez se encuentra flanqueado por las imágenes escultóricas de San José y la Inmaculada.⁵⁶ Según un recibo firmado el 28 de septiembre de 1762, esta pintura fue restaurada por otro artista, el pintor Pedro Ruiz Moreno, a cambio de 50 reales.⁵⁷ En lo que respecta a este autor, podría tratarse de Pedro Ruiz Morián Moreno, también llamado Pedro Moreno, un artista muy poco conocido que trabajó en la Catedral cordobesa, para la que realizó las pinturas laterales del retablo de la capilla de San Ambrosio en 1723, correspondientes a la Ascensión del Señor (izquierda) y a la Adoración de los Reyes (derecha).⁵⁸ También realizó para el mismo templo el valioso cuadro de la *Anunciación* del retablo de la capilla de la Encarnación (1743),⁵⁹ así como el magnífico retablo salomónico en trampantojo, ubicado en la capilla del Bautismo, pintado en 1723.⁶⁰ En la sala IV del Museo Diocesano también se conservan algunas obras de este pintor.⁶¹ Sin embargo, el retoque de la *Última Cena* se llevó a cabo en fechas mucho más tardías, por lo que, en caso de tratarse de este autor, intervendría sobre el lienzo de Sarabia en los últimos años de su vida.

En definitiva, mediante el descubrimiento de esta nueva obra de José de Sarabia, se corrobora la influencia de la escuela sevillana en la pintura cordobesa del siglo XVII. El hecho de que pintores como José de Sarabia se formaran en Sevilla provocó que la escuela cordobesa caminara hacia un naturalismo desvinculado en gran medida de la tradición pictórica anterior, muy deudora de la obra de Pablo de Céspedes. Asimismo, con la inclusión de la *Última Cena* de la parroquia de San Miguel en el catálogo de obras de Sarabia, se da un paso más en el conocimiento de una vida artística que demanda nuevas investigaciones, para así elevar la figura del pintor al lugar que le corresponde.

56. Para la descripción del retablo, véase VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, M.^a Teresa y RAYA RAYA, M.^a de los Ángeles: *Guía artística...*, pp. 142-143.

57. AGOC, Sección Cofradías, 6587/01. Cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de San Miguel, 1762.

58. NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: CajaSur, 1998, p. 345.

59. Ídem, p. 408.

60. Ídem, p. 412.

61. VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, M.^a Teresa y RAYA RAYA, M.^a de los Ángeles. *Guía artística...*, pp. 77-78.