

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

LA ORDEN DE LA CARTUJA Y LA CONFIGURACIÓN
ARQUITECTÓNICA DE SUS MONASTERIOS. ESPECIAL
ATENCIÓN A LOS SAGRARIOS Y LA VENERACIÓN DEL
SANTÍSIMO SACRAMENTO

Autor: Marina Lozano Ruiz

Tutor: Luis Vasallo Toranzo

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2023

RESUMEN:

Este trabajo ha sido realizado con el fin de dar a conocer la extensión e importancia que tuvo en España una de las órdenes monásticas más antiguas y rigurosas en el cumplimiento de su Regla, la comunidad de San Bruno. Centraré además una atención especial a una de sus costumbres más importantes, la veneración al Santísimo Sacramento, por la escenografía arquitectónica, pictórica y escultórica que se creó alrededor de Él y que nos ha dejado compuestos artísticos de suma importancia en nuestro país, sobre todo representativos de nuestro estilo Barroco hispánico.

Palabras clave: Cartujos, Concilio de Trento, monasterio, iglesia, Sagrario, Santísimo Sacramento, coro, Barroco.

ABSTRACT:

This work has been carried out with the aim of introducing the extension and importance in Spain of one of the oldest and most rigorous monastic orders in the fulfilment of its Rule, the community of Saint Bruno. I will also focus special attention on one of its most important customs, the veneration of the Blessed Sacrament, due to the architectural, pictorial and sculptural scenography that was created around it and which has left us artistic compositions of great importance in our country, above all representative of our Hispanic Baroque style.

Key words: Carthusians, Council of Trent, monastery, church, tabernacle, Blessed Sacrament, choir, Baroque.

0. INTRODUCCIÓN	3
1. JUSTIFICACIÓN	6
2. METODOLOGÍA	7
3. LA ORDEN DE LOS CARTUJOS.....	8
3.1. VIDA Y OBRA DE SAN BRUNO, FUNDADOR DE LA ORDEN CARTUJANA	8
3.2. LA EXPANSIÓN DE LA ORDEN Y SU MODO DE VIDA	9
3.3. LA RAMA FEMENINA DE LA ORDEN DE LA CARTUJA	11
4. LOS MONASTERIOS CARTUJOS.....	13
4.1. EL CONCILIO DE TRENTO Y SUS CONSECUENCIAS EN LA CONFIGURACIÓN DE LOS ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS EUCARÍSTICOS	13
4.2. LA CONFIGURACIÓN ARQUITECTÓNICA DE LOS MONASTERIOS DE LA ORDEN CARTUJA.	17
4.2.1. LA IGLESIA EN EL MONASTERIO CARTUJO.....	18
A) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE SCALA DEI	19
B) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE VALLDECRIST.....	20
C) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE EL PAULAR	21
D) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE MIRAFLORES.....	22
E) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE JEREZ.....	24
F) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE GRANADA.....	25
4.2.2. EL SAGRARIO EN EL MONASTERIO CARTUJO. EL ESPACIO CULMINANTE DE SU RELIGIOSIDAD.....	26
A) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE SCALA DEI.....	28
B) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE VALLDECRIST	28
C) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE EL PAULAR	29
D) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE MIRAFLORES	30
E) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE JEREZ	32
F) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE GRANADA	33
5. CONCLUSIONES	36

0. INTRODUCCIÓN

En este estudio trataré de exponer las razones por las cuales las cartujas españolas se configuran arquitectónicamente de una determinada manera y los sagrarios alcanzan tal entidad. Para esto, previamente debemos conocer la vida y costumbres de quienes habitan en estos monasterios, los monjes cartujos. En esta breve introducción me gustaría exponer el interés de los cartujos por la contemplación y la oración ante el Sacramento de la Eucaristía.

El culto y veneración al Santísimo Sacramento surge en la Edad Media, hacia el siglo XIII, como reacción a diferentes herejías que negaban la verdadera presencia de Dios en la eucaristía. La idea eclosiona a raíz del Concilio de Trento convocado por el papa Paulo III en 1545, con el fin de reaccionar contra los errores y las opiniones de nuevas herejías y movimientos como el Luteranismo o el Calvinismo¹.

En algunas de sus sesiones se trataron de definir las pautas relativas al uso y al culto del Sacramento de la Eucaristía. En la sesión número XIII se establece la presencia de Jesucristo en la Eucaristía, aprobando la transustanciación (la conversión del pan en cuerpo y el vino en sangre de Cristo) y decretando la adoración del Santísimo Sacramento².

Debemos saber que la liturgia de los Cartujos ha permanecido inamovible frente al paso del tiempo hasta nuestros días. El Concilio de Trento por tanto no afectó a su rito litúrgico, pero sí afectaría a la configuración arquitectónica de sus monasterios, de la que hablaremos más tarde.

La liturgia comienza con toda la comunidad arrodillada y en silenciosa oración. Al pasar quince minutos, suena el reloj y todos se ponen en pie para dar comienzo a la misa conventual.

El celebrante, sentado al lado derecho del presbiterio, se levanta y viste la casulla, después sube a la tarima donde se cantará el Evangelio, ante la atenta mirada de los monjes que siguen la misa desde las sillas del coro, y cantan las antiquísimas melodías de sus misales. Es un canto sin instrumentos, ni siquiera acompañados por el órgano, toda la misa será severa y sencilla.

Cuando llega el momento de cantar la Epístola, el padre Procurador va al facistol, el atril donde se colocan los libros de canto, y se dispone a recitar la Lección del día. Al contestar el coro, se vuelve hacia el altar y se santigua trazando una cruz amplia.

Después, los monjes se ponen de pie y, con la cabeza descubierta, recitan el Credo. Interrumpen su canto cuando pronuncian las palabras “*ex María Virgine*” para postrarse en el suelo y seguir recitando el “*et homo factus est...*”. Se postran porque en la cartuja no hacen uso de la genuflexión, por ejemplo, al entrar y salir del templo y al pasar delante del altar, no hincan la rodilla sino que se inclinan profundamente.

¹ Rodríguez G. de Ceballos 1979, 97

² Rodríguez G. de Ceballos 1991, 43

Cuando llega la Elevación, el diácono, el ayudante del celebrante, enciende un cirio y se coloca detrás del celebrante para elevarle la casulla. Cuando este eleva la Santa Hostia, la comunidad se postra en oración ante ella, adorándola tal y como quedó estipulado en el Concilio.

Por este preciso momento, el de la Elevación, la liturgia cartujana no ha tenido nunca que ser cambiada, ni siquiera se vio afectada por el Concilio de Trento. Los cartujos han permanecido fieles a las reglas y costumbres establecidas desde su origen. San Bruno, su fundador, no dejó a los monjes ninguna legislación escrita, pero el reducido número de cartujos ayudó a seguir y conservar el ejemplo de su fundador y sus primeros discípulos. No se basan en ninguna regla escrita, sino en la tradición repetida durante siglos.

Después del *Pax Domini*, se canta el *Agnus Dei* (Cordero de Dios) y llega el momento de la comunión. Primero comulga el celebrante, momento en el que la comunidad vuelve a postrarse. Luego se levantan y cantan la *Communio*. Para finalizar, el celebrante entrega el cáliz al diácono y este lo purifica en el *sacrarium* o piscina, que normalmente se encuentra en la sacristía.

Tras este momento se finaliza la misa, los monjes van saliendo, inclinándose uno a uno ante el altar y esperan al Prior en la puerta de entrada a la clausura. Ceden el paso al Prior en una reverencia y se disponen a celebrar sus misas privadas³.

Una vez conocemos la liturgia cartujana, debemos saber que el espacio arquitectónico se dispone de tal forma que sea funcional a la hora de ejecutar el rito de la misa. Sobre todo, desde el Concilio de Trento, se dispone de manera que los fieles puedan venerar el Santísimo Sacramento.

Para comprender mejor la importancia que los cartujos dan al Santísimo Sacramento, me gustaría hablar de los escritos de Guigo II, el noveno prior de la Gran Cartuja. Este monje escribió la *Scala claustralium*, un texto de la espiritualidad medieval y de la Lectio Divina, por la cual se pretende trazar un camino entre lo humano y lo divino, entre la tierra y el cielo⁴; a través de cuatro grados espirituales: lectura, oración, meditación y contemplación⁵.

En la *Scala claustralium* se habla de los “sentidos espirituales”, estos serán los mismos que los cinco sentidos corporales: la vista, el gusto, el tacto, el oído y el olfato, pero tienen diferencias ya que los espirituales nos permitirían tener diferentes sensaciones que los sentidos corporales, esto es lo que se llamaría “sensibilidad espiritual”, un suceso que ocurre cuando la mente humana percibe la presencia de Dios, y Él se deja “sentir”.

Guigo II nos habla de cuatro sentidos espirituales: la vista, el oído, el gusto y el olfato, dejando de lado al tacto, aunque otros autores como San Buenaventura lo utilizarán como el modo más efectivo de la unión mística⁶.

Si nos fijamos, estos cuatro sentidos se despiertan en la misa conventual. En ella se canta y se lee la Palabra de Dios, utilizando el oído para escucharlo; se practica la Comunión,

³ González 1947, 66-69

⁴ Martín Fernández-Gallardo 1994, 19

⁵ Martín Fernández-Gallardo 1994, 34

⁶ Martín Fernández-Gallardo 1994, 69-71

tomando el cuerpo de Cristo que potenciará el sentido del gusto; también se encenderá el cirio, que da olor y activa el sentido del olfato; y toda la celebración es seguida con la atenta mirada de todos los allí reunidos, utilizando su vista.

Cabe destacar que la exuberante decoración que poseen las iglesias y Sagrarios cartujanos ayuda enormemente a conseguir esta experiencia espiritual de la que hablamos. Se sensibiliza la percepción del espacio de la iglesia y del Sagrario, los monjes se rodean de representaciones de ángeles y santos, y este cúmulo de sentimientos les sitúa directamente ante la presencia de Dios.

Las cartujas deben servirse de la configuración arquitectónica para proteger a sus eremitas del mundo exterior. Siendo la iglesia el corazón de las cartujas, el lugar más oculto para ellos se encuentra ahí, en el Sagrario, ubicado tras el ábside. Este es un espacio de devoción privada para los monjes, un *Santa Santorum*. En él se ubica el tabernáculo con el Santísimo Sacramento al que rinden devoción fuera de la misa conventual y el canto de las horas litúrgicas. Es por esta razón por la que, en su aspecto arquitectónico y ornamental, este espacio cobra tanta importancia⁷.

⁷ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 74

1. JUSTIFICACIÓN

La elección de este tema de estudio ha sido tomada por mí y orientada por mi tutor, Luis Vasallo Toranzo. Acudí a su despacho en la primera reunión sabiendo que me gustaba el periodo Barroco y que me apetecía realizar un trabajo sobre él. Esta fascinación surgió tras mi estancia en Italia, sobre todo desde el viaje que realicé a Roma, donde pude ver en directo la obra de Bernini y sus perfectas composiciones que me cautivaron especialmente.

Además le comenté a mi tutor que la religión es un campo de estudio que me apasiona, me parece muy interesante cómo muchas personas pueden dedicar su vida enteramente a Dios y todo lo que el hombre ha sido capaz de crear alrededor del culto a Nuestro Señor. Iglesias, ermitas, santuarios, catedrales y, por supuesto, los monasterios; conjuntos arquitectónicos que ya me llamaban la atención anteriormente pero que, en parte, desconocía. No era consciente de que guardasen en su interior tesoros artísticos de tal calibre ni de que fueran arquitecturas tan funcionales como he podido descubrir tras la realización de este trabajo.

El carácter privado y muy reservado de muchas de las devociones y manifestaciones artísticas generadas por los religiosos y religiosas a lo largo de los tiempos ha impedido en muchas ocasiones su conocimiento por parte de la sociedad en general. En muchas ocasiones espacios e imágenes han permanecido ocultos o al menos desconocidos, a pesar de que muchas de esas arquitecturas y obras de arte constituyen piezas únicas de nuestro patrimonio histórico-artístico y son de importancia capital para el conocimiento de nuestro arte. Si a ello unimos el momento tan delicado que viven las fundaciones del clero regular, amenazadas por el abandono y las ventas, se comprenderá el interés que para mí tiene este estudio, que me brindó la oportunidad de acercarme a los Sagrarios de la Cartuja, una de las expresiones más extraordinarias del Barroco hispánico.

2. METODOLOGÍA

Para abordar el trabajo era necesaria una labor inicial de recopilación de información general sobre la orden cartuja y sobre la importancia de la devoción a la Eucaristía. Para lograrlo, he necesitado profundizar en la vida de estos monjes y la Regla que siguen. Al no poder acercarme a ellos personalmente por su voto de silencio, me han sido de gran ayuda algunos libros escritos de primera mano por monjes cartujos, por ejemplo *La Cartuja, San Bruno y sus hijos*, de 1961, escrito por Un cartujo de Aula Dei, o *Maestro Bruno, padre de monjes*, de 1980.

Después de esto me adentré en el conocimiento de las consecuencias que había tenido el Concilio de Trento en la configuración arquitectónica de los espacios religiosos y en el sacramento de la Eucaristía. Para ello me han sido de gran ayuda los artículos de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Uno de sus artículos más necesarios para la realización de este trabajo ha sido “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, escrito en 1991 para el tercer volumen del Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

Como mencionaba en la justificación, mi fascinación por Bernini me ha hecho también leer otros textos de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos como “El “bel composto” berniniano a la española” de 1999, que ha sido de gran ayuda para comprender las diferencias que existen entre el Barroco hispánico y el Barroco romano, y los distintos modos de hacer en cada contexto geográfico.

Centrándome ya en los propios monasterios, he procurado conocer cuál era su disposición general, es decir, sus características principales y las diferentes estancias de las que debía disponer una Cartuja. Para ello, el trabajo de Irene Sanchidrián Ramos sobre “La arquitectura de la Orden Cartuja y su conservación: el caso del Monasterio de Santa María de El Paular” publicado en Erph, Revista electrónica de Patrimonio Histórico, en el año 2021, me ha proporcionado la información que necesitaba: las estancias, funciones y ordenación que seguían estos monasterios, prácticamente sin excepción.

Para completar la información sobre la devoción de las imágenes y las reliquias he consultado el libro escrito a raíz de la exposición de 2021 en el Museo de Escultura dedicada a las reliquias y relicarios, bajo el nombre de *Extraña devoción: de reliquias y relicarios*.

Por último, decidí visitar de primera mano las dos cartujas más cercanas a Valladolid. Primero visité el Monasterio de El Paular y después la Cartuja de Miraflores, y el directo superó a mi imaginación y a las fotografías que había contemplado en los libros. Me quedé fascinada por la ostentación y riquezas de dichos monasterios y pude comprobar de primera mano la información que había transcrito en este trabajo, e incluso la visita me permitió ampliar conocimientos y aportar nuevos datos al texto que os muestro a continuación.

3. LA ORDEN DE LOS CARTUJOS

3.1. VIDA Y OBRA DE SAN BRUNO, FUNDADOR DE LA ORDEN CARTUJANA

Bruno de Hartenfaust nació en 1035 en la ciudad de Colonia, en el seno de una familia noble. Con tan solo 15 años se muda a la ciudad de Reims para continuar allí sus estudios. Al finalizarlos, vuelve a su ciudad natal y será nombrado canónigo de la iglesia de San Cuniberto, donde se entrega a la predicación de la palabra de Dios.

Pasados unos años, el arzobispo de Reims lo llamará para nombrarlo Maestrescuela de la catedral. A raíz de este nombramiento, llegaría a ser director de estudios superiores, inspector de las escuelas de la Archidiócesis y canónigo de la Metropolitana. Tendrá varios alumnos destacables como Eudes de Chatillon, más tarde papa Urbano II, o Hugo de Chateaufort, posteriormente obispo de Grenoble.

Participó activamente en la lucha entre el Sacerdocio y el Imperio, durante el papado de Gregorio VII, que defendía con decisión los derechos de Dios y de la Iglesia. Tuvo que huir de la ciudad de Reims porque fue perseguido por algunos contrarios a sus ideas, pero tras su destierro volvió triunfante y en 1082 lo propusieron para ser el arzobispo de la ciudad, aunque rechazó el nombramiento.

Aprovecharía esta situación para dedicarse únicamente a Dios, alejado del bullicio de la sociedad. Salió de Reims junto a Pedro de Bethune y Lamberto de Burgogne, camino a la abadía de Molesme. Allí se encontraba el abad Roberto, que sería más tarde el fundador de la Orden del Císter. Pasaron en esta abadía un tiempo, pero a Bruno no terminó de convencerle la vida en el monasterio y pidió consejo al abad; este le recomendó que pusiera rumbo al monasterio de Sèche-Fontaine, donde llevaban una vida más eremítica que tampoco acabó de satisfacerle. Bruno buscaba el retiro y la soledad absolutas y decidió marchar junto a seis de sus compañeros a las montañas del Delfinado.

En 1084 llegarían a la ciudad de Grenoble, de la que era obispo uno de sus alumnos antes mencionado, Hugo de Chateaufort. Este, días antes de la llegada de Bruno, había tenido un sueño en el que se postraban ante sus pies siete estrellas venidas del cielo, posteriormente estas estrellas tomarían rumbo a un lugar llamado Chartreuse, donde Hugo vio un grupo de ángeles que estaban construyendo un templo en cuyo techo, una vez terminada la obra, reaparecieron estas siete estrellas. Al llegar Bruno y sus compañeros a la ciudad y postrarse ante el obispo, este dilucidó su sueño profético y se lo trasladó a Bruno, que seguiría sus indicaciones poniendo rumbo al lugar marcado por dichas estrellas⁸.

Era un lugar de difícil acceso, cerca de San Pedro de Chartreuse. Hoy este acceso está perfectamente habilitado por los nuevos túneles y carreteras, pero en el siglo XI Bruno y sus acompañantes tuvieron que atravesar gargantas y torrentes de agua hasta llegar al valle alpino donde formarían su comunidad.

⁸ Un cartujo de Aula Dei 1961, 9-11

Al llegar allí, Bruno y sus seis seguidores comenzaron a construir pequeñas cabañas con ramas, barro y cascajo hasta conformar las primeras celdas de esta nueva orden. La iglesia fue la única construcción que realizaron en piedra.

Parecía el lugar ideal, pues era un valle solitario, alejado de la civilización, pero todavía había una serie de amenazas que podían perturbar su soledad. A pocos kilómetros se encontraba una congregación de monjes errantes o *giróvagos*, instalados en Currière. Para garantizar el absoluto retiro de la nueva orden, el obispo de Grenoble prohibió, en 1103, el paso por este emplazamiento y alrededores a mujeres, hombres armados y pescadores, cazadores y pastores.

Esta orden nació con el único fin de alejarse del mundo para dedicarse enteramente a la penitencia y la oración, en un espacio de recogimiento y soledad que no podía vivirse en ningún otro monasterio. Desde el comienzo de su fundación, se instaló el pueblo laico a pocos kilómetros del eremitorio, pero estos estarían bajo la dirección del monasterio y se encargarían de salvaguardar su soledad y de sustentar a los monjes, mientras los cartujos se encargarían de cuidar con sus rezos el espíritu de este pueblo⁹.

En el año de 1090 llegó al monasterio un mensajero del papa Urbano II con una carta en la que se pedía a Bruno que acudiese a Roma para ayudar al papa, su antiguo alumno, en la dirección del gobierno eclesiástico. Bruno obedeció sus órdenes sin agrado, pero a los pocos meses de estar en Roma sintió más que nunca la necesidad de vivir apartado y en soledad. El Urbano II finalmente escuchó sus plegarias y le concedió el permiso de retirarse, pero le puso una condición: no alejarse demasiado del pontificado.

Bruno por tanto no saldría de Italia, aceptó unos terrenos del conde de Calabria, en un lugar solitario que llamaban La Torre, donde se trasladaría a finales del 1090 con algunos de sus compañeros cartujos. Allí vivió once años hasta que murió en octubre de 1101, sin haber vuelto al primer paraje de la orden, la Gran Chartreuse, del que conservó siempre un agradable recuerdo.

Tras su muerte tardaron varios siglos en beatificarlo, aunque en la memoria colectiva de los habitantes de Calabria siempre había sido considerado un santo. Su beatificación fue realizada por el Papa León X en julio de 1514. Casi un siglo después, Gregorio XV incluyó en el Misal y el Breviario Romano la Misa y el Oficio de San Bruno y estableció su fiesta el día 6 de octubre. Por último, 10 años después, Clemente X, por petición de la reina María Luisa de Orleans, ordenó la celebración de su fiesta en toda la Iglesia, lo que equivale a la canonización¹⁰.

3.2. LA EXPANSIÓN DE LA ORDEN Y SU MODO DE VIDA

Tras morir San Bruno la orden comenzó a expandirse, lo que daría lugar a la fundación de nuevos monasterios. Cinco fueron los primeros en formarse y agregarse a la

⁹ Por un cartujo 1980, 96-98

¹⁰ Un cartujo de Aula Dei 1961, 12-13

comunidad de La Cartuja, formando una especie de confederación sometida a la autoridad de la Gran Cartuja, la primera fundación.

El segundo monasterio que se fundó fue el monasterio de San Esteban y San Bruno en 1096, en la región italiana de Calabria. Posteriormente, se fundaría en Borgoña el monasterio *Domus Portarum*, el tercero de ellos, en el año 1115. En este mismo año tiene lugar la cuarta fundación en la Provenza, la del monasterio *Domus Durbonis*. El quinto monasterio fue el *Domus Silvae Benedictae* en Borgoña, fundado en el año 1116, y por último, la sexta fundación fue la del monasterio *Domus Mayoreuae*, también en Borgoña, en 1117¹¹.

En 1163 se celebraría la primera reunión en la Gran Cartuja, bajo la presidencia de San Antelmo, el séptimo prior. Allí se generaría el Capítulo General al que debían obedecer estas cinco nuevas cartujas y que se mantiene hasta nuestros días.

El Capítulo General está compuesto por el Prior de la Casa Madre (la primera Cartuja), los Priors o Rectores de las demás casas y los Vicarios de los monasterios femeninos. Cabe destacar que, aunque todas obedecen a este Capítulo General, mantenían su propia autonomía¹².

Los cartujos llevan una vida solitaria y contemplativa, dedicada exclusivamente a Dios. Sus principales ocupaciones son la penitencia, la oración y el canto del Oficio divino, aunque existen otras, como la transcripción o copia de manuscritos. Habrá escritores cartujos destacables como Dionisio el Cartujano, escritor de ciencia y fecundidad; Ludolfo de Sajonia, autor de la vida de Jesús más leída hasta nuestros días; Guigo I, quinto prior de la Gran Cartuja, autor de la biografía de San Hugo y de las *Costumbres de Cartuja*, la transcripción de la regla que seguirá la orden¹³; o Guigo II, noveno prior de la Gran Cartuja y autor de la *Scala claustralium*¹⁴.

Los miembros de la comunidad cartujana se dividen en dos grupos bien diferenciados: los monjes padres, aquellos que pasaban la mayor parte del tiempo en su celda, donde se dedicaban a la introspección y al estudio para llegar a Dios; y los hermanos conversos, que tienen en común con los monjes padres la devoción, pero su comportamiento se basa en el trabajo manual, lo que permitía la autogestión de la comunidad y el monasterio (Fig. 1)¹⁵.

La manera de vivir en una Cartuja mezcla la vida cenobítica y la vida eremítica. Su vida cenobítica se basa en que deben obedecer a los superiores monásticos y ser supervisados por ellos; mientras que su vida eremítica se caracteriza por la soledad y el silencio en el que viven sumergidos, sobre todo dentro de sus celdas¹⁶.

Es una orden puramente contemplativa, por eso los monjes pasan la mayor parte de su tiempo en la celda. Todos los días salen tres veces a la iglesia: a la Misa conventual, a las siete de la mañana; a Vísperas, a las tres de la tarde, y a Maitines, a las once y media de

¹¹ De Valles, Don Ioseph 1663, 24

¹² Un cartujo de Aula Dei 1961, 19-20

¹³ Un cartujo de Aula Dei 1961, 41-45

¹⁴ Martín Fernández-Gallardo 1994, 19

¹⁵ Sanchidrián Ramos 2021, 66-67

¹⁶ Un cartujo de Aula Dei 1961, 63-66

la noche. Los domingos y festivos se reúnen en la iglesia para cantar la Misa conventual y las Horas del Oficio canónico, a excepción de las Completas que rezan en sus celdas, igual que el Oficio de la Virgen. Estos son los únicos días que comen juntos en el refectorio y disfrutan de un tiempo de convivencia con los otros monjes (Fig. 2). Durante la semana, los lunes, tienen permitido un paseo fuera de clausura que suele durar entre tres o tres horas y media.

En la celda, sus ocupaciones son rezar el Oficio Divino y otros rezos particulares a su elección. También tienen algún trabajo manual según sus preferencias o aptitudes, junto con tiempos dedicados a la lectura y el estudio.

Ya que mencionamos las celdas, cabe destacar que cuentan con dos compartimentos prácticamente iguales, el primero, un vestíbulo llamado del Ave María (Fig. 3), porque es lo que debe rezarse al entrar y salir de él. Este vestíbulo está dispuesto de una mesita y una tarima para arrodillarse a rezar, encima de ella encontramos una figura de la Virgen. El segundo de los compartimentos es la propia celda, dotada de cama y mantas, un reducido oratorio y una mesa con un estante para depositar libros; es el espacio donde pasan la mayor parte del tiempo, allí rezan y estudian. Estas celdas, todas del mismo tamaño, comunican con un jardín propio para cultivar plantas y flores, y con un taller donde realizan los trabajos manuales, quién los tenga. También poseen un pequeño porche por donde los monjes pueden caminar y refugiarse de la lluvia o la nieve. Además, todas comunican con el claustro¹⁷.

Como acto de penitencia, los cartujos tienen prohibida la ingesta de carne, y durante el Adviento, la Cuaresma y todos los viernes del año no pueden comer ni huevos ni lácteos. Tampoco desayunan durante todo el año y desde la fiesta de la Santa Cruz, el 14 de septiembre, hasta la Pascua de Resurrección, cuando toque dependiendo del año, mantienen el ayuno a pan y agua, excepto los domingos y festivos. Pero, sin duda, el mayor acto de penitencia que realizan los cartujos es el voto de silencio.

Gracias a estas restricciones, los monjes disfrutaban de una longevidad que siempre ha llamado la atención. El papa Urbano V quiso reformar las leyes y prohibiciones cartujanas por miedo a que fuesen dañinas para la salud, sin embargo, los superiores cartujanos le suplicaron que no lo hiciera y cuando el papa vio con sus propios ojos la longevidad de estos monjes aceptó no modificar su Regla, ya que esta prolongaba notablemente la vida de estos religiosos¹⁸.

3.3. LA RAMA FEMENINA DE LA ORDEN DE LA CARTUJA

En la Orden de la Cartuja existe también una rama femenina. Realmente se desconoce cuál fue el primer monasterio cartujo femenino, pero tenemos noticias de que entre 1145

¹⁷ Merton, Thomas 2009, 134

¹⁸ Un cartujo de Aula Dei 1961, 22-24

y 1147, las monjas del monasterio de San Andrés de Prevaion solicitaron al entonces séptimo Prior de la Gran Cartuja, San Antelmo, su entrada a formar parte de la Orden.

San Antelmo lo permitió, y ordenó al Beato Juan de España redactar una Regla exclusiva para ellas. Lamentablemente, esta regla, redactada en 1148, permanece desaparecida, por lo que no es posible profundizar en la forma de vida de estas religiosas en sus primeros tiempos.

Aunque la rama femenina exista, tiene poca fuerza. Hay muy pocos monasterios cartujos femeninos sobre todo por dos principales razones: la primera es la falta de recursos para mantener nuevos monasterios; y la segunda, que los monjes no accedían a salir de sus monasterios para supervisar el cumplimiento de la regla en los monasterios de mujeres.

Un monasterio de monjas cartujas está compuesto por las hermanas cartujas y la Priora, nombrada por el Capítulo General. Ellas son supervisadas por monjes, elegidos también por el Capítulo General, que ocupan los puestos de Vicario y Coadjutor. El Vicario, antes del nuevo código actual, tenía derecho a intervenir en todos los asuntos del monasterio, y la Priora debía obedecerle. Ahora estos deberes son exclusivamente de la Priora, y el Vicario solo cuenta con el poder de la dirección espiritual de las religiosas.

La forma de vida de las monjas no es muy diferente a la de los monjes, en cuanto a disciplina y exigencia. El día a día de las monjas consiste en rezar los mismos Oficios que los monjes; realizar trabajos manuales, pero ellas en su propia celda; y su recreación la realizan en comunidad, en la huerta o el jardín, en silencio, solo pudiendo hablar si la Priora da su permiso. Esta soledad comunitaria la realizan todos los días dos veces, una por la mañana y otra por la tarde, a excepción del día de ayuno a pan y agua, que no disponen de esta recreación y se dedican a la limpieza de sus celdas. La vigilia nocturna es de tres horas, una hora menos que la de los monjes.

La mayor peculiaridad que tienen las monjas cartujas es su solemne consagración que reciben directamente del Obispo. Este rito no es de origen cartujo, sino que fue heredado de las monjas del Convento de San Andrés de Prevaion que seguían la Regla de San Cesáreo de Arlés antes de adoptar la Regla de San Bruno.

Solo pueden recibir la consagración aquellas monjas que lleven cuatro años en la Orden y que hayan cumplido los 25 años, sin olvidar que deben mantener su virginidad, condición sin la cual no pueden recibir esta consagración. En resumidas cuentas, es una larga ceremonia que representa el matrimonio de la religiosa con Cristo, mediante la ingesta de su Cuerpo y su Sangre.

Para la ceremonia, la monja, días antes, debe tejerse un hábito de lana fina y llevarlo durante el rito. Después, la monja promete unirse a Dios, se le hace entrega de un velo negro que distinguirá a las religiosas consagradas de las que no lo son, que llevan un velo blanco. Finalmente, recibe la Comunión y, la monja consagrada, es entregada de nuevo a la Madre Priora.

Al antes mencionado tema de la virginidad, cabe añadir que las hermanas cartujas se distinguen en tres ramas: las Religiosas, las Conversas y las Donadas. Según la tradición, suponemos que la Regla de la orden decía que aquellas monjas que no fueran vírgenes solo podían optar a ser Conversas y Donadas, que se ocuparán de las labores manuales;

por tanto solo podían ser Religiosas y recibir la consagración las monjas vírgenes, que se dedicarían, como su nombre indica, principalmente al rezo y canto de los Oficios¹⁹.

4. LOS MONASTERIOS CARTUJOS

4.1. EL CONCILIO DE TRENTO Y SUS CONSECUENCIAS EN LA CONFIGURACIÓN DE LOS ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS EUCARÍSTICOS

El Concilio de Trento, convocado en el año 1545 por el papa Paulo III, estableció la veneración del Santísimo Sacramento en la sesión número XIII, celebrada en octubre de 1551, lo que propiciará un cambio en la configuración de la arquitectura y el mobiliario de muchas iglesias y catedrales, con el fin de adaptarse a lo que se había impuesto²⁰.

Antes de este suceso histórico, el espacio arquitectónico se disponía de manera diferente, como mostraré en algunos ejemplos a continuación:

A grandes rasgos, la disposición del clero y el público en las iglesias altomedievales sería la siguiente: el altar mayor se encuentra en el ábside, el clero se ubica en el tramo presbiterial, y los fieles se ubican en el cuerpo del templo. Esto hace que se separen perfectamente los espacios del altar y coro por un lado, y el de los fieles por otro. A su vez, se subraya esta separación mediante unos escalones o mediante unas “barreras” que toman la forma de placas de cancel (Fig. 4)²¹.

Estas placas evolucionarán sobre todo en Italia y Francia en pequeñas fachadas interiores, muy decoradas y de mayor complejidad arquitectónica, todo ello para seguir marcando la separación entre los clérigos y los laicos, y también para monumentalizar la entrada al espacio más sagrado de la iglesia²².

En Italia existían los *tramezzi*, una especie de fachada del coro de canónigos, que actuaba como una fachada interna de la iglesia. Dos de los *tramezzi* más importantes son los que se encontraban en las iglesias monásticas de Santa Croce (Fig. 5) y Santa María Novella, en la ciudad de Florencia, aunque estos fueron retirados tras el Concilio²³. En Florencia se conserva un ejemplo medieval en la iglesia de San Miniato al Monte que aún se encuentra en su lugar original, separando a los celebrantes de los fieles mediante este tipo de barrera.

En Francia también existieron este tipo de placas de cancel, llamadas *jubè* por el “*Jube domne benedicere*” que recitaba el diácono antes de cantar el Evangelio²⁴. Fueron retirados al igual que los *tramezzi* italianos, para cumplir los decretos del Concilio. Estos

¹⁹ Un cartujo de Aula Dei 1961, 107-115

²⁰ Rodríguez G. de Ceballos 1991, 43

²¹ Cazes 2016, 138

²² Cazes 2016, 146

²³ Rodríguez G. de Ceballos 1991, 44

²⁴ Le Pogam, Vivet-Pequet 2008

no permitían que la feligresía siguiera la misa, porque actuaban como barrera visual, física y arquitectónica entre ellos y la capilla mayor.

Por otra parte, en España, la configuración de las grandes iglesias o catedrales bebía directamente de la configuración de las iglesias monásticas, sobre todo benedictinas y cistercienses, aunque esta organización sería también adaptada por otras órdenes como la de San Bruno, que nos concierne en este trabajo²⁵.

El carácter más privado de estos templos no contemplaba ningún espacio reservado para los laicos, de manera que la nave era ocupada principalmente por dos coros: el de los padres y el de los hermanos o conversos, situados uno a continuación del otro. En las catedrales, por el contrario, donde sí debían acoger a los fieles en la celebración, se tenía que determinar un lugar para ellos, que no será otro que el que ocupaban los hermanos o conversos en las iglesias monásticas. De esta forma, el coro de los conversos desaparece y encontramos un único coro de canónigos en la nave central, aunque no siempre, como ocurría en la catedral de Burgos, en la que el coro se encontraba, según el modelo gótico francés, en la cabecera del templo, asociado a los flancos del retablo²⁶.

A este coro situado en la nave central se le añadirá un trascoro con un pequeño altar para las lecturas, predicaciones y oraciones de las que se hacía partícipes a los fieles²⁷. De este modo, se formaría la misma barrera arquitectónica que veíamos en Italia y Francia, que impedía a los laicos participar de forma activa en la celebración de la misa, pero no los excluía del todo de ella.

La evolución de la liturgia, cada vez más compleja y cambiante según el ámbito geográfico, es la que condicionará sustancialmente la disposición interior y el mobiliario de los templos²⁸. Es por esta razón por la que en España vemos algunas diferencias con respecto a Italia y Francia, aunque en sustancia se trataba de crear una clara separación entre el clero y los laicos.

Estas “barreras” medievales dejan de ser útiles cuando en el Concilio de Trento se reconfigura la misa como una repetida renovación del sacrificio de Jesucristo en la cruz, en la sesión XXII, y cuando se aprueba la transubstanciación y se decreta la veneración del Santísimo Sacramento en la sesión XIII. Desde ese momento se necesita hacer partícipe al pueblo del sacrificio de la misa y de la adoración del Santísimo Sacramento, expuesto en el altar mayor. Estos decretos influirán en la transformación de la arquitectura religiosa, lo que dará pie a una nueva configuración de los espacios²⁹.

Como hemos dicho anteriormente, en Florencia se llevó a cabo un proceso de reforma en las iglesias ya citadas de Santa Croce y Santa María Novella. En el año 1554, Giorgio Vasari por orden del duque de la Toscana Cosimo I de Medici, tuvo que retirar los *tramezzi* medievales y mover el coro al ábside de la iglesia, justo detrás del altar mayor.

²⁵ Navascués Palacios 1998, 44

²⁶ Navascués Palacios 1998, 52

²⁷ Navascués Palacios 1998, 43

²⁸ Navascués Palacios 1998, 14

²⁹ Rodríguez G. de Ceballos 1991, 43

Esta operación atrajo las críticas del público más tradicional, pero permitió que las naves quedasen libres para la feligresía, incitándoles a participar de forma activa en la liturgia³⁰.

Al igual que en Italia, en Francia se retirarían los *jubé* medievales, como por ejemplo el de la Catedral de Bourges (Fig. 6), que data del siglo XIII, del que todavía se conservan varias piezas. Lo mismo que ocurrirá con otros ejemplos emblemáticos de las catedrales de Chartres o Aimeins, del mismo siglo³¹.

La configuración arquitectónica de los espacios religiosos en España sufrirá también una serie de cambios cuando Felipe II en 1564 ordene el cumplimiento de los decretos del Concilio en todas las diócesis peninsulares. Desde este año se reunieron todos los obispos en más de veinte sínodos, pero en ninguno de ellos se hizo alusión a la forma que debían adoptar las iglesias. El obispo de Málaga ordenaría un siglo después, en 1674, que todas las iglesias construidas *ex novo* en la diócesis fueran de planta de cruz latina, siguiendo las instrucciones de San Carlos Borromeo, obispo de Milán, quién estableció que las iglesias debían tener esa forma para potenciar la importancia del ábside como punto culminante del templo, y que el tabernáculo, que acogía el Santísimo Sacramento, debía colocarse en el centro del altar mayor, que se encontraría elevado por una escalinata³².

El problema español era, sobre todo, dónde ubicar el coro de los canónigos. En 1580, Juan de Herrera configura la planta para la catedral de Valladolid (Fig. 7). En este diseño, el coro aparece colocado detrás del altar, de tal forma que Herrera crea una especie de girola recta, consiguiendo que la nave central quedase libre para que fuese enteramente ocupada por los laicos y el altar mayor se encontrase muy próximo al crucero, acercándose así a los fieles que podrían venerar de cerca al Santísimo Sacramento. El ara de altar era un bloque rectangular que quedaría exento del retablo para no minimizar su importancia y simbolizar fielmente el sacrificio de la misa del que se hablaba en el Concilio. La disposición que realiza Herrera es nueva en España, diferenciando la obra herreriana del resto de catedrales españolas³³.

El proyecto de Herrera no se llevaría a efecto, aunque sus ideas se cosecharon en otros arquitectos, por ejemplo, en Juan del Ribero Rada, arquitecto de la Catedral Nueva de Salamanca, que trazaría en sus planos, al igual que Herrera, una cabecera con girola plana, por influencia de la catedral vallisoletana. Finalmente, no se llevó a cabo ninguno de estos dos diseños y no se acabó con la problemática española de la ubicación del coro, que siguió manteniéndose en el centro de la nave³⁴.

Una solución parcial a este problema vino de la mano del clero regular, sobre todo de las órdenes mendicantes, que llevaban desde la Baja Edad Media colocando el coro a los pies de la iglesia, elevado en una plataforma sobre la puerta, porque una de sus principales funciones era predicar la Palabra a grandes masas de fieles. Esta disposición se popularizó en el siglo XVI alcanzando a otras órdenes y congregaciones religiosas, a excepción de los cartujos y órdenes contemplativas como los benedictinos, que siguieron manteniendo el coro en la nave central, separándose así de los laicos que eventualmente iban a la

³⁰ Rodríguez G. de Ceballos 1991, 44

³¹ Le Pogam, Vivet-Pecllet 2008

³² Rodríguez G. de Ceballos 1991, 44-45

³³ Bustamante García 1983, 147-148

³⁴ Bustamante García 1983, 92

iglesia³⁵. Por ejemplo, en el monasterio de San Benito el Real de Valladolid, de la orden benedictina, el coro de los monjes se encontraba en el centro de la nave desde el siglo XVI, aunque presentase también un coro alto para los novicios sobre la puerta.

El Concilio de Trento finalizaría sus sesiones en 1562, surgiendo tras él un clima de exaltación religiosa, sujeto sobre todo al decreto de la sesión XXV, que hablaba sobre la veneración de los santos y las sagradas imágenes, acción necesaria para alcanzar los beneficios espirituales que Dios puede conceder a los fieles. Esto haría que la Iglesia potenciase mediante la arquitectura y la escultura las emociones; es decir, que los fieles se sintieran persuadidos por el entorno que los rodeaba, de manera que ejerciese un poder de “captación” de la sociedad³⁶. Comenzaron a proliferar las reliquias de los santos, cuyas colecciones más importantes las reunieron los propios reyes, en especial Felipe II, pero también nobles como el duque de Lerma, y, por supuesto, órdenes religiosas a partir del patrocinio de la nobleza³⁷.

El coleccionismo de estas reliquias se ha visto por sus críticos como una prueba más de la idolatría y superstición de sus poseedores, quienes creían en la eficacia de sus capacidades milagrosas. Estas reliquias servían para exorcismos, protecciones, bendiciones y curaciones de su poseedor. Reyes y nobles intercambiaban este tipo de reliquias con motivo de la enfermedad de alguno de ellos o para dar la bendición a un nuevo miembro de la familia. Estos regalos no eran gratuitos, cada vez que se hacían se creaba una alianza entre el dador y el receptor, es decir, que no solo eran símbolo de gratitud y generosidad, sino también de beneficio político o personal³⁸.

Este fervor religioso y el crecimiento de la devoción hacia las imágenes sagradas y las reliquias repercutió en la arquitectura. En este contexto se potencian los santuarios de peregrinación, las capillas marianas, los espacios dedicados a la veneración del Santísimo Sacramento, los relicarios, los oratorios y ermitas, y un largo etcétera de nuevos espacios, que se convirtieron en el mayor estímulo arquitectónico del Barroco español³⁹.

El diseño de estos espacios de devoción trajo consigo fórmulas arquitectónicas singulares, que permitieron realizar efectos artificiosos en el espacio, la iluminación y la ornamentación. Esta articulación obedece a la necesidad efectista de dichas arquitecturas, con el fin de persuadir a los fieles, que se enmarcan en una especie de “teatro” envolvente donde celebran la imagen sagrada y donde la divinidad se hace presente.

Generalmente siguen una planta centralizada, cubierta por una cúpula que nos conduce al “cielo infinito”⁴⁰, alrededor de la cual se desarrolla todo un aparato ornamental que transporta la vista hacia la imagen sagrada, normalmente ubicada en el centro, remarcando así su importancia⁴¹.

Estas arquitecturas menores o microarquitecturas las encontraremos en prácticamente todas las iglesias, catedrales y monasterios, pertenecientes a cualquier orden, durante el

³⁵ Rodríguez G. de Ceballos 1991, 48

³⁶ Tovar Martín 1999, 145

³⁷ González García 2021, 70

³⁸ González García 2021, 66-67

³⁹ Tovar Martín 1999, 148

⁴⁰ Tovar Martín 1999, 157

⁴¹ Tovar Martín 1999, 153

periodo Barroco, experimentando con la forma de su arquitectura y subrayando una ornamentación muy efectista de yeso, madera, oro y policromía⁴².

4.2. LA CONFIGURACIÓN ARQUITECTÓNICA DE LOS MONASTERIOS DE LA ORDEN CARTUJA.

Como ya he comentado, la Cartuja es una orden rigorista, cuyos miembros dedican la mayor parte de sus esfuerzos a sus principales funciones: la penitencia, la oración y el canto del Oficio Divino. Además, su carácter eremítico, que los aislaba del mundo exterior, los llevó a planificar edificios que debían autogestionarse para poder desarrollar en su interior y sin injerencias externas, todas las actividades de su vida contemplativa⁴³.

Las cartujas, en sus inicios, no seguían una tipología concreta, muchas de ellas crean su propia forma adaptándose al terreno donde se ubicaban⁴⁴, generalmente desierto, agreste y alejado de la civilización. Aun así, todas ellas cumplen con unas características comunes, porque deben acomodarse a las funciones y necesidades que se estipulan en su Regla⁴⁵.

Será a partir del siglo XV cuando se comienza a tener en consideración la creación de un diseño unitario para todas las cartujas. El crecimiento de vocaciones motivó la ampliación del número de monjes en cada cartuja, que pasó de trece a veinte, y la ampliación del espacio destinado a los conversos. Esto hará que los monasterios de nueva planta, a partir de este siglo, dispongan de un mayor número de celdas, diciendo el Capítulo General que se realizara una cartuja doble, es decir, con dos Claustros, como se haría en Scala Dei, o con un único claustro de 24 celdas, como sería el caso de la Cartuja de Valdecríst⁴⁶.

Los monasterios de la orden cartuja utilizan referentes constructivos de otras congregaciones religiosas, ya que en su Regla mezclan la vida cenobítica y la eremítica. Una de las cualidades de sus monasterios es que tienen muy en cuenta la diferenciación de funciones entre los monjes padres y los hermanos o conversos. Disponían así de varias zonas, pero todas ellas en el mismo espacio, cercado por un muro que los separaba del exterior⁴⁷.

Las celdas se suelen articular en torno a dos claustros, el Claustro Mayor, donde se organizan las dependencias de los monjes, de forma cuadrada, aunque en los primeros monasterios que se construyeron fueron de forma irregular, adaptados al terreno; y el Claustro Menor, que agrupaba las dependencias de los hermanos o conversos⁴⁸. Veremos la misma separación en otras zonas del monasterio como la iglesia, donde cada grupo de monjes dispone de un coro, el refectorio e incluso en los itinerarios para moverse por el

⁴² Tovar Martín 1999, 157

⁴³ Sanchidrián Ramos 2021, 67

⁴⁴ Sanchidrián Ramos 2021, 67

⁴⁵ Sanchidrián Ramos 2021, 66

⁴⁶ Santolaya Ochando 2006, 411

⁴⁷ Santolaya Ochando 2006, 410

⁴⁸ Sanchidrián Ramos 2021, 67-69

monasterio, pues los padres entraban y salían de las estancias por un lado y los conversos por otro⁴⁹.

La iglesia es el corazón de la Cartuja, normalmente de una única nave y separada en varias zonas: los pies de la iglesia, el coro de los conversos, el coro de los monjes, y la capilla mayor con el altar. En una zona generalmente privada y oculta a ojos del espectador se encuentra el Sagrario, donde está el tabernáculo que expone y custodia el Santísimo Sacramento⁵⁰.

El monasterio se completa con otras zonas comunes, propias de la vida cenobítica, como el refectorio (Fig. 8), donde se disponían dos mesas longitudinales y comían todos juntos los domingos y festivos; la hospedería, donde acogían a peregrinos o personas que necesitaban albergue; las huertas, talleres, cuadras y bodegas, donde los hermanos conversos trabajaban para cubrir las necesidades de la comunidad; y la biblioteca, donde los monjes padres podían acercarse a Dios por medio del estudio y la lectura, y realizaban otro tipo de actividades más intelectuales, como la transcripción de manuscritos⁵¹.

4.2.1. LA IGLESIA EN EL MONASTERIO CARTUJO

En este capítulo centraremos nuestra atención y análisis en uno de los espacios más importantes y sagrados de las cartujas: la iglesia. Lo haremos a través de seis de los monasterios españoles más importantes: la Cartuja de Scala Dei (1194), en Cataluña; la Cartuja de Valdecríst (1385), en la Comunidad Valenciana; la Cartuja de El Paular (1390), en Rascafría, actualmente perteneciente a la Comunidad de Madrid; la Cartuja de Santa María de Miraflores (1442), en Burgos; y las cartujas andaluzas de Jerez, Cartuja de Santa María de la Defensión (1475), y de Granada, Monasterio de Nuestra Señora de la Asunción de la Cartuja (1516).

Las iglesias monásticas, como antes mencionábamos, tenían la parcial solución para poder acercar el sacramento de la eucaristía a los feligreses. Desde la Edad Media ya colocaban el coro de canónigos elevado sobre los pies de la iglesia, marcando así dos espacios diferenciados, el de los laicos y el de los religiosos, y dejando una nave central diáfana para la asistencia del pueblo a la misa. Este tipo de ordenación eclesiástica se extendió sobre todo en el siglo XVI, cuando se fue incrementando la asistencia a la misa y la recepción de la comunión por parte de los fieles, por un sentimiento de fervor religioso generalizado⁵².

Esta configuración arquitectónica no se vería por igual en todas las órdenes monásticas, los monasterios iban cambiando su tipo de arquitectura para adaptarse a sus necesidades, y la Regla que seguía cada orden ejercía influencia directa en la configuración de sus edificios⁵³. En aquellas órdenes dedicadas a la vida contemplativa y eremítica como la

⁴⁹ Santolaya Ochando 2006, 410-411

⁵⁰ Sanchidrián Ramos 2021, 68

⁵¹ Sanchidrián Ramos 2021, 69

⁵² Rodríguez G. de Ceballos 1991, 48

⁵³ Santolaya Ochando 2006, 401

orden de los cartujos vemos una configuración diferente en sus iglesias, ya que estas no tienen la finalidad ni el deber de acercar al pueblo el sacrificio de la eucaristía; y la veneración del Santísimo Sacramento se realizaba de una forma privada, reservada solo a los monjes⁵⁴.

Cabe destacar que en España se vive una peculiaridad; recordemos que tras la sesión XXII del Concilio de Trento se comenzó a dar importancia al carácter sacrificial de la misa, por lo que el altar mayor debía cobrar importancia como símbolo del sacrificio. Juan de Herrera en el diseño de la Catedral de Valladolid ya dejaba libre el ara de altar separándolo del retablo, reforzando de esta manera su visión e importancia ante los fieles⁵⁵. Sin embargo, la tradición española, en muchos casos, no permitió que la separación del retablo y el altar se llevase a efecto, ya que la monumentalidad e importancia de nuestros retablos se debe a la exposición en ellos de imágenes sagradas de Jesucristo, la Virgen y los santos. Además, el Concilio de Trento decretó en la sesión XXV la legitimidad del culto a estas imágenes, y se insistió en su utilidad para la catequesis del pueblo, por lo que los retablos tomarían aún más importancia⁵⁶.

En el caso de la orden cartuja, aunque sean eremitas y no tengan la función de dar catequesis al pueblo laico, sus iglesias se encuentran igualmente decoradas con grandes retablos y exuberantes grupos escultóricos y pictóricos, aunque no estén destinados a la feligresía, sino a la veneración privada de los monjes. En los monasterios cartujos del periodo Barroco, la Teología y el Arte se dan la mano para facilitar la comunicación entre los monjes y Dios⁵⁷.

Las iglesias de la orden de la cartuja en la península ibérica mantienen una misma tipología. Serán templos de una única nave dividida en varios tramos, generalmente tres, aunque pudieran ser más. El primero destinado a la feligresía, que eventualmente acude a misa, solo en fechas señaladas. Este se separa por una “barrera” del segundo tramo, destinado a los monjes, donde se encuentran los dos coros: el coro de los hermanos conversos y, separado por un muro, el coro de los monjes padres. El conjunto culmina en el tercer tramo con el presbiterio, donde encontraremos el altar mayor, desde el que se realiza el sacrificio de la misa, y el gran retablo, tras el que se encuentra oculto el Sagrario, la estancia más sagrada y privada del monasterio cartujo, donde se guarda el tabernáculo con el Santísimo Sacramento⁵⁸.

A) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE SCALA DEI

Un primer ejemplo que me gustaría comentar es el de la Cartuja de Scala Dei, primera fundación de la Orden de San Bruno en España. Al contrario que la orden del Císter, la orden Cartuja se extendió más lentamente; desde la creación de la Gran Cartuja de

⁵⁴ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 45

⁵⁵ Bustamante García 1983, 147-148

⁵⁶ Córdoba Salmerón 2020, 208

⁵⁷ Córdoba Salmerón 2020, 212

⁵⁸ Sanchidrián Ramos 2021, 68

Chartreuse en 1084 hasta que llegaron a la Península Ibérica pasaron más de cien años, instalándose en el territorio de Siurana, cerca del macizo del Montsant, en el año 1194⁵⁹.

En este mismo lugar previamente había existido un eremitorio, el de Santa María de Poboleda, pero tuvo una vida bastante corta. Lo que los monjes encontraron allí fue tan solo una capilla y otras pocas estructuras que les permitieron iniciar allí sus condiciones de vida en soledad⁶⁰.

La consolidación definitiva de Scala Dei como monasterio fluctúa entre los años de 1215 y 1226, durante el priorato de Randulf. En 1218 el rey Jaime I de Aragón concedió a la cartuja algunas tierras y la villa de Morera de Montsant donde se estableció el monasterio de manera definitiva⁶¹.

La iglesia de la Cartuja de Scala Dei (Fig. 9), cuyas obras finalizaron en 1228, presenta en planta una única nave, sin transepto, que culmina en un ábside semicircular y se encuentra cubierta por una bóveda de cañón apuntada. Durante el periodo Barroco se construiría su Sagrario, una capilla de forma cuadrada independiente a la iglesia, que se comunicaba con ella a través de una puerta ubicada en el ábside. En la nave central se ubicaban los dos coros, el de los monjes Padres y el de los conversos.

Durante el siglo XIII, la Cartuja de Scala Dei, al ser la primera fundación, se convertiría en la casa madre de todas las cartujas de la corona aragonesa, colaborando en la fundación de nuevos monasterios como el de la Cartuja de Sant Pol de Mar, fundado en 1270 en Cataluña; o el de la Cartuja de Portaceli en Valencia, fundado dos años después. Ya en el siglo XIV es la cartuja responsable de la expansión de la orden por toda la Península Ibérica, favoreciendo a la fundación de monasterios como El Paular, en Castilla, en el año 1390. No solo consiguió consolidar sus propios territorios, sino que fue la cartuja responsable de sentar las bases de la posterior expansión de la orden de San Bruno en España⁶².

B) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE VALLDECRIST

La Cartuja de Valldecríst fue la segunda fundación en tierras valencianas, después de Porta Coeli en 1272, y la quinta de la península ibérica⁶³. Su construcción fue promovida por el rey Pedro IV de Aragón y su hijo, el infante don Martín, en el año 1385⁶⁴.

El monasterio cuenta con dos iglesias, la primera comenzó a construirse en 1386 siguiendo las características del gótico valenciano, sobrio, sin contrafuertes y con muros de gran grosor. Era una iglesia dedicada a San Martín, que contaba con la cripta del santo en un nivel subterráneo (Fig. 10). Su planta presenta una única nave de forma rectangular con dos coros separados, el de los Padres y el de los hermanos conversos. La cripta de San Martín era el lugar de culto privilegiado del infante Martín, heredero al trono de la

⁵⁹ Gort 2000, 102

⁶⁰ Gort 2000, 102

⁶¹ Gort 2000, 104

⁶² Gort 2000, 105

⁶³ Mínguez y Zuriaga 2010, 23

⁶⁴ Trench Odena 1979, 9

Corona de Aragón por la repentina muerte en un accidente de caza de su hermano mayor Juan.

La iglesia mayor de la Cartuja de Vall de Crist (Fig. 11) comenzó sus obras en 1399 porque, el ya coronado rey, Martín I decide dotar a su monasterio de un programa arquitectónico más exuberante e imponente acorde a su poder. No sabemos con certeza en qué año finalizaron las obras, pero podemos deducir que para el 1426 ya debían estar a punto de concluir, puesto que este mismo año el Padre Maresme encargó la sillería del coro, traída desde Flandes, que se ubicaría en la misma⁶⁵. Esta iglesia medieval, construida en estilo gótico tardío, aún conserva algunos elementos después de su proceso de barroquización: la puerta, sin contar con los grupos escultóricos, rastros del óculo en la fachada principal y las dos puertas de piedra laterales por donde entraban de forma separada, los Padres, por la puerta izquierda que venía del Claustro Mayor; y los hermanos conversos, por la puerta derecha antecedida por una capilla⁶⁶.

Los monjes comenzaron la reforma barroca de esta iglesia en 1633, encargándosela a Martín d'Orinda, que acabó con la seriedad gótica por la que destacaba. Durante este proceso se abrieron ventanas ojivales y se derribaron las bóvedas de crucería góticas, sustituidas por una bóveda de cañón decorada con yeserías policromadas, elevando también su altura. También en estas fechas se realizaría el retablo mayor del escultor francés Juan Miguel Orliens⁶⁷, entre 1633 y 1636, decorado con pinturas realizadas por Vicente Espinosa, el cuadro central de la Virgen, y José Donoso, los cuadros laterales de San Juan Bautista y San Bruno⁶⁸.

La planta de la iglesia mayor es, como veíamos en la iglesia de San Martín, de una única nave, pero en este caso presenta un trasagrario, añadido en época barroca, donde los monjes custodiaban el Santísimo Sacramento.

C) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE EL PAULAR

La Cartuja de Santa María de El Paular fue la primera cartuja del Reino de Castilla y la sexta en construirse en la Península Ibérica⁶⁹. Se fundó en agosto de 1390 por orden del rey Juan I de Castilla y fue uno de los monasterios más importantes y ricos del país, tanto es así que ayudó en la instauración de, al menos, otras tres cartujas en toda España: la Cartuja de Santa María de Aniago, en Valladolid; la Cartuja de Miraflores, en Burgos; y la Cartuja de Nuestra Señora de la Asunción de Granada.

Cabe destacar, que todas las cartujas peninsulares crean un organigrama entre sí, las primeras iban colaborando en la fundación de nuevos monasterios, no solo enviando monjes para poblarlos, sino ofreciendo ayudas económicas para su construcción⁷⁰.

⁶⁵ Santolaya y Martín 1985, 555-556

⁶⁶ Santolaya y Martín 1985, 558-559

⁶⁷ Sarthou Carreres 1920, 92

⁶⁸ Gómez Lozano 2010, 58

⁶⁹ Sanchidrián Ramos 2021, 70

⁷⁰ Sanchidrián Ramos 2021, 69

Las obras de su iglesia comienzan en 1406, pero cogerán impulso cuando la dirección de la fábrica recaiga sobre el arquitecto real Juan Guas, artífice de la Catedral de Segovia y arquitecto preferido de la reina Isabel I de Castilla. Como en las iglesias anteriormente citadas, presenta una planta de una única nave (Fig. 12) en la que podemos apreciar dos estilos arquitectónicos que corresponden a los dos momentos clave de su construcción: el gótico, en la portada de acceso, el retablo mayor y la verja de hierro, atribuida al cartujo fray Francisco de Salamanca⁷¹ (Fig. 13); y el barroco del siglo XVIII, en las bóvedas y muros⁷², tras la reforma realizada en 1755 con motivo de las destrucciones que causó un terremoto ese mismo año⁷³.

En esta nave se presentan las dos sillerías del coro: la de los Padres, realizada en estilo gótico a finales del reinado de Juan II⁷⁴, y la de los hermanos conversos, tallada en el siglo XVI y atribuida al artista segoviano Bartolomé Fernández (Fig. 14). Ambas se trasladaron a la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid en 1836 tras la desamortización de Mendizábal⁷⁵. Recientemente han vuelto a su lugar de origen gracias a la intervención del Museo del Prado y el Plan Director, comenzado en 1996 que, a parte de la conservación y restauración del monasterio, ha tratado de restituir su patrimonio arquitectónico, artístico e histórico.

La separación entre ambos coros se marcaba mediante el muro de entrecoros (Fig. 15) del que solo se conservan algunas fotografías. Este se encontraba decorado por dos lienzos de Vicente Carducho, la *Degollación del Bautista* y la *Anunciación*, que fueron sustituidos por dos lienzos que se conservan en la actualidad en Sala Capitular del monasterio⁷⁶.

D) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE MIRAFLORES

La Cartuja de Miraflores fue fundada por el rey Juan II de Castilla como voluntad al testamento de su padre Enrique III, quien había dejado por escrito el deseo de levantar un monasterio de la Orden de San Francisco. Este monasterio se levantaría en el mismo lugar donde Enrique había edificado, en 1401, un pequeño palacio que tomaba el nombre de Miraflores, por el valle en el que se emplazaba.

En este lugar comenzarían las obras del nuevo monasterio franciscano, sin embargo a él no llegó franciscano alguno, sino cartujos de la Orden de San Bruno, que en 1441 fueron llamados por Juan II para que habitaran este palacio y lo transformaran en un monasterio. El cambio repentino de orden religiosa puede deberse a que la primera mujer de Juan, doña María, había fundado ese mismo año la cartuja vallisoletana de Aniago, y por ese motivo se encontraban ya cartujos cerca de la zona burgalesa⁷⁷.

⁷¹ Navascués Palacio 2000, 138

⁷² M. Gómez 1975, 6

⁷³ Parajón 1983, 32

⁷⁴ Buces Aguado 1994, 101

⁷⁵ M. Gómez 1983, 6-7

⁷⁶ Buces Aguado 1994, 106

⁷⁷ Navascués Palacio 2000, 113

Al año siguiente, en 1442, los priores de Scala Dei y El Paular decidieron hacerse cargo del palacio de Miraflores interviniendo en su fundación y ampliando su comunidad de monjes⁷⁸. Debían habilitar el palacio para que tuviese la funcionalidad de un monasterio cartujo, las obras se realizaron rápido, aprovechando todo lo que les proporcionaba el palacio ya edificado. Sin embargo, en 1452 un gran incendio redujo a cenizas todo el complejo⁷⁹, por lo que la construcción actual pertenece al nuevo proyecto de mediados del siglo XV, realizado por el arquitecto germano Juan de Colonia⁸⁰.

La iglesia presenta en planta una única nave dividida en cuatro tramos (Fig. 16), como tradicionalmente hemos ido viendo en las iglesias cartujanas anteriores: tras pasar el atrio nos encontramos con la sección destinada a los feligreses (si los hubiera), que abarca desde los pies de la iglesia hasta la reja (que no se corresponde con la actual), realizada por fray Francisco de Salamanca en el siglo XVI (Fig. 17). Tras ella pasamos al segundo tramo, donde encontramos el coro de los hermanos conversos, con una sillería renacentista realizada por Simón de Bueras en 1558 (Fig. 18) y dos altares que en su día contaban con pinturas de Juan de Flandes, del siglo XV (Fig. 19)⁸¹. Tras pasar este primer coro, nos adentramos en el tercer tramo, destinado a albergar el coro de los Padres, cuya sillería fue realizada por Martín Sánchez de Valladolid (Fig. 20)⁸². En este espacio del coro, los Padres tiene acceso lateral a la Capilla de San Bruno, a su izquierda; y a su derecha se encuentra la salida a clausura⁸³. El cuarto y último tramo pertenece a la Capilla Mayor (Fig. 21), que alberga los sepulcros reales de Juan II de Castilla y Doña Isabel de Portugal (Fig. 22), el sepulcro del infante Don Alfonso (Fig. 23)⁸⁴, y el retablo mayor, obra de Gil de Siloé, también artífice de los dos sepulcros, y el policromador Diego de la Cruz, ejecutado entre el 1496 y el 1499 (Fig. 24)⁸⁵.

Tras la muerte de Juan II en 1454, las obras caen bajo la dirección y supervisión de su hija, Isabel la Católica, que querrá cumplir la voluntad de su padre, al contrario que su hermano Enrique IV, que en 1464 había paralizado su construcción⁸⁶.

Juan de Colonia fallece en el año 1466, tomando el relevo de las obras en 1477 el arquitecto Garci Fernández Matienzo, que levanta los muros de la iglesia hasta el arranque de las bóvedas. Las obras serán posteriormente continuadas por Simón de Colonia, hijo de Juan, que finaliza la fábrica en 1488, tras abovedar la nave de la iglesia⁸⁷.

Finalizada su construcción, asistimos a diferentes añadidos en épocas posteriores: el primero de ellos fue la construcción entre 1532 y 1539 de las tres capillas ubicadas en el lado izquierdo de la iglesia, intercomunicadas entre sí, dedicadas a la veneración de San Bruno, Nuestra Señora de Miraflores y la Santa Cruz (Fig. 25). El siguiente, un siglo después, se realizó con el fin de llenar la iglesia de adornos y accesorios, como una cornisa que uniera los arranques de los arcos o una serie de marcos de yeso (treinta y tres)

⁷⁸ Navascués Palacio 2000, 113

⁷⁹ Navascués Palacio 2000, 116

⁸⁰ Sagredo Fernández 1973, 13

⁸¹ Sagredo Fernández 1973, 33-35

⁸² Navascués Palacio 2000, 123

⁸³ Sagredo Fernández 1973, 30

⁸⁴ Yarza Luaces 2007, 22

⁸⁵ Yarza Luaces 2007, 7

⁸⁶ Navascués Palacio 2000, 117

⁸⁷ Navascués Palacio 2000, 122

coronados por tímpanos que sirvieran de decoración para unos lienzos que representaban pasajes de la vida de Jesucristo (Fig. 26)⁸⁸. También en este siglo se realizaría la obra del trasagrario de estilo barroco, que se encuentra detrás del retablo, concebido entre 1657 y 1659.

E) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE JEREZ

La Cartuja de Jerez, conocida como Cartuja de la Defensa, se ubica en un lugar conocido por el nombre de Sotillo, donde había una pequeña ermita dedicada a la Virgen de la Defensa sobre la que se comenzaría a construir en 1478 la nueva cartuja⁸⁹.

Su fundador fue Don Álvaro Obertos, heredero de una gran fortuna que emplearía para la caridad de los más necesitados. Ya de anciano y al no tener descendencia, ya que nunca quiso contraer matrimonio, decidió buscar una orden religiosa en la que depositar su confianza y su fortuna. En Sevilla contactaría con la orden cartujana del Monasterio de Santa María de Las Cuevas, idónea para los fines que buscaba por su modo de vida de recogimiento y piedad. Así fue como decidió fundar una nueva cartuja en Jerez, tierra donde nació⁹⁰.

Las obras son iniciadas a finales del siglo XV, pero durante el siglo XVI el monasterio vivirá su auge constructivo. En este periodo se realizarán la mayor parte de las obras arquitectónicas, aunque su enriquecimiento ornamental se prolongará hasta los siglos XVII y XVIII, de ahí su imagen barroca⁹¹. Como el resto de los monasterios de esta envergadura, las obras siempre se dilatan durante un largo periodo de tiempo, adaptándose a las diferentes necesidades que van surgiendo y a las posibilidades económicas de cada momento⁹².

A la muerte de D. Álvaro Obertos en 1482, la iglesia ya había comenzado a construirse llegando hasta el entablamento. Habrá que esperar hasta 1525 para que se finalicen las obras, tras un periodo de paralización por diversos pleitos que la familia de Obertos impuso a la orden, reclamando parte de su herencia⁹³.

La iglesia presenta la planta tradicional de una única nave dividida en cinco tramos y con una cabecera poligonal (Fig. 27). Esta configuración espacial muestra el tramo de los pies destinado a los fieles y trabajadores del monasterio, una reja que lo separa del segundo tramo, destinado al coro de los legos, que a su vez se encuentra separado del coro de los Padres, el tercer tramo, por la portada de entrecoros de estilo renacentista. El cuarto tramo es la cabecera de la iglesia, donde se encuentran el altar y el retablo, realizado por Alejandro de Saavedra y decorado por las esculturas de José de Arce y los lienzos de

⁸⁸ Tarín y Juaneda 1926, 97

⁸⁹ Aguayo Cobo 2006, 16

⁹⁰ Aguayo Cobo 2006, 15

⁹¹ Pomar y Mariscal 2004, 226

⁹² Aguayo Cobo 2006, 19

⁹³ Aguayo Cobo 2006, 39

Francisco de Zurbarán (Fig. 28)⁹⁴. Por último, el quinto tramo correspondería al añadido barroco del sagrario, donde los monjes guardan el Santísimo Sacramento⁹⁵.

Cabe destacar que el monasterio se levantará casi en su totalidad durante el transcurso del siglo XVI, pero las obras más importantes de redecoración general y enriquecimiento ornamental se darán durante el siglo XVII y, en menor medida, durante el XVIII. La iglesia pasará por este proceso de barroquización que culminará con el añadido del Sagrario⁹⁶.

F) LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE GRANADA

Anterior al monasterio que hoy podemos contemplar en la ciudad de Granada se sabe que existió una Cartuja Vieja, construida rápidamente entre el 1513 y el 1514, año en el que se consagra su iglesia y comienza la vida en este pequeño recinto⁹⁷.

No se conoce la autoría de los planos de este primer monasterio, pero no debe andar muy lejos de arquitectos de la talla de Enrique Egas, arquitecto tardogótico habitual en la ciudad. Lo que no podemos dudar es que fuera de estilo gótico, teniendo en cuenta sus años de construcción; además, los trabajos arqueológicos más recientes han sacado a la luz restos de nervaduras góticas, probablemente procedentes de la antigua iglesia.⁹⁸

Abandonada esa primera construcción, pronto se comenzó el definitivo. Los trabajos comenzaron entre 1516 y 1519. Entonces contaba con una pequeña iglesia y cuatro celdas, todo ello cerrado por una tapia que formaría un cuadrado, lo que en pocos años se convertiría en el Claustro Mayor. A partir de estas primeras trazas, comenzaría el proceso constructivo de este gran monasterio, que se prolongó hasta finales del siglo XVIII⁹⁹.

La iglesia, concluida en 1662, es la estancia más destacada del monasterio (Fig. 29). En ella veremos cómo, de acuerdo con las premisas del Barroco, la decoración se vuelve exacerbada con el fin de hacer patente la presencia de la divinidad y de sus santos. Esto va a propiciar que durante la celebración de la misa, no solo se siga la palabra mediante el oído, sino también mediante la vista, gracias a las diferentes representaciones artísticas que decoran el templo. De esta forma se unen dos mensajes, el del texto sagrado y el de las imágenes.

Mientras en el interior encontramos toda esta suerte de aparato ornamental, en el exterior vemos el muro sin adornos, realizado en piedra, que se asemeja a la apariencia de una fortificación circundada por altos y gruesos contrafuertes (Fig. 30)¹⁰⁰. Esto crea un fuerte contraste entre el exterior, sin importancia, y el interior del templo, donde se encuentra la presencia real de Dios, que se vincula con el espíritu cartujo¹⁰¹.

⁹⁴ Pomar Rodil 2004, 79

⁹⁵ Pomar y Mariscal 2004, 230-235

⁹⁶ Pomar y Mariscal 2004, 226

⁹⁷ Díaz Gómez 2019, 78

⁹⁸ Díaz Gómez 2019, 79

⁹⁹ Díaz Gómez 2019, 81

¹⁰⁰ Díaz Gómez 2019, 107

¹⁰¹ Córdoba Salmerón 2020, 215

Internamente la iglesia cuenta con una sola nave dividida en tres espacios por elementos secundarios agregados a la arquitectura: el primer tramo es la entrada y los pies de la iglesia, zona abierta a la feligresía¹⁰². Al traspasar una reja que en su origen estaba pintada de azul y plata, colores relacionados con la dedicación mariana del espacio¹⁰³, alcanzamos el segundo tramo que se abre a la zona de los monjes, a su vez dividida en dos partes: la primera perteneciente al coro de los hermanos conversos¹⁰⁴, en la que vemos la sillería austera de madera de nogal y dos retablos dedicados a San Juan Bautista y la Virgen María (Fig. 31), que enmarcan el paso a la segunda parte, el coro de los Padres¹⁰⁵. Estos dos retablos barrocos quedan unidos por una interesante estructura tocada con un frontispicio de la primera mitad del XVII (Fig. 32). Salvo esta parte central, estas dos estructuras de separación (la reja y el muro de entrecoros) fueron concebidas en el 1754¹⁰⁶.

Seguidamente encontramos el tercer y último tramo, la Capilla Mayor donde está el altar mayor, el retablo y las entradas laterales al Sagrario (Fig. 33). En esta capilla, destaca la presencia de un templete o transparente coronado por la figura de la Virgen de la Asunción de José de Mora (Fig. 34), bajo la que encontramos una cavidad que nos deja entrever el Sagrario de la capilla posterior. Este templete, realizado por Francisco Hurtado Izquierdo, se dispone ahora sobre el ara de altar pero inicialmente estuvo pensado para ser colocado en la Capilla del Sagrario y albergar en esta cavidad el Santísimo. Ahora este pequeño hueco se dedica a guardar la Custodia el día de la celebración del *Corpus Christi* y a exponer la pequeña imagen de San Bruno realizada también por el escultor José de Mora¹⁰⁷.

A pesar de que estos tres tramos quedan perfectamente separados por elementos añadidos, a la vez se unen visualmente por la iconografía que rodea la nave de la iglesia, y que culmina en la Capilla Mayor, donde el templete queda flanqueado por las imágenes de San Juan Bautista y San Bruno (Fig. 35). Este será el punto culminante de la iglesia, que esconde tras de sí el *Sancta Sanctorum* de los monjes cartujos, el Sagrario, realizado por Francisco Hurtado Izquierdo, que guarda el tabernáculo con el Santísimo Sacramento.

Esta pequeña estancia es el corazón de cualquier monasterio cartujo, la zona más sagrada y privada para los monjes¹⁰⁸.

4.2.2. EL SAGRARIO EN EL MONASTERIO CARTUJO. EL ESPACIO CULMINANTE DE SU RELIGIOSIDAD

¹⁰² Córdoba Salmerón 2020, 215

¹⁰³ Díaz Gómez 2019, 111

¹⁰⁴ Córdoba Salmerón 2020, 216

¹⁰⁵ Díaz Gómez 2019, 111

¹⁰⁶ Díaz Gómez 2019, 112

¹⁰⁷ Díaz Gómez 2019, 116

¹⁰⁸ Córdoba Salmerón 2020, 217

Centraré ahora la atención sobre el espacio que los cartujos convirtieron en el más sagrado, una especie de *Sancta Sanctorum* donde guardar y venerar al Santísimo Sacramento, la presencia viva de Dios en el monasterio: el Sagrario.

Cabe destacar primero la importancia que cobra la adoración del Santísimo y su presencia destacada en las iglesias a raíz del Concilio de Trento, dado que los padres conciliares sentenciaron la presencia real de Cristo en las formas consagradas. Este fenómeno, en realidad, había surgido en el siglo XIII, como reacción a diferentes herejías que negaban la presencia de Dios en la eucaristía. Pero será a partir del Concilio de Trento cuando se potencie su custodia de la manera más decente posible, origen de la proliferación de tabernáculos y microarquitecturas dedicados exclusivamente a su exposición¹⁰⁹.

La Eucaristía se guardaría expuesta a los fieles en lugar preferente, por lo general en el centro del altar o del retablo, dentro de un tabernáculo, normalmente fabricado con los materiales más exquisitos, dándole un tratamiento grandilocuente para que llamase la atención de los feligreses que iban a adorarlo. No cabía ninguna duda de que el expositor del Santísimo era el punto culminante del templo¹¹⁰.

En las cartujas españolas el Santísimo se expone de forma permanente en un pieza separada de la iglesia, ubicada tras el muro de la capilla mayor. Es una sala oculta a ojos del espectador y de carácter privado, reservada solo a los monjes. Esto será el denominado Sagrario o *Sancta Sanctorum*, que normalmente alberga en su interior un tabernáculo ricamente decorado en el que se expone el Santísimo.

La adoración del Santísimo se producía en ocasiones en comunidad, de ahí la necesidad de habilitar dos puertas de acceso a estos espacios, una para acceder y otra para salir de ellos, creándose así unos pasillos o accesos que tienen mucho de recorrido procesional, y que se acompañaban por imágenes colgadas de sus paredes.

A la hora de exponer el Santísimo se juega con la decoración y la arquitectura para que su importancia quede subrayada y sea el punto al que todos miran y rezan dentro de la iglesia. Los Sagrarios cartujanos, al ser añadidos separados de la propia iglesia, son una suerte de microarquitecturas barrocas en las que veremos el claro influjo de la arquitectura romana, sobre todo de la mano de Bernini¹¹¹.

Bernini utilizó el “bel composto”, es decir la bella correspondencia entre toda las artes – arquitectura, pintura, escultura, iluminación– para crear ambientes únicos, teatrales, generalmente funerarios, que pudieran despertar en el espectador un sentimiento y una emoción que ayudara a subrayar el contenido ideológico de la obra en cuestión¹¹².

Hay que preguntarse primero si el concepto de “bel composto” de Bernini se entendió en España. Más de una vez, Bernini había criticado el mal gusto español por los pequeños detalles decorativos, que resultan insignificantes en la composición general de la obra. Esta sería la principal diferencia entre el “bel composto” y el “modo de hacer español”, ambos unen arquitectura, pintura y escultura a sus conjuntos, pero el abuso indiscriminado de ornamentación es un rasgo genuinamente español, ya que Bernini

¹⁰⁹ Rodríguez G. de Ceballos 1979, 95

¹¹⁰ Rodríguez G. de Ceballos 1991, 45

¹¹¹ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 71

¹¹² Rodríguez G. de Ceballos 1999, 72

utilizaba los elementos necesarios e indispensables, y ninguno más, para interpelar a los sentimientos del espectador¹¹³.

Bernini era conocido en España prácticamente desde sus inicios, pero no se acabó de comprender su mayor creación. Ciertamente es que en España Joaquín de Churriguera ya hablaba de la unión de las artes en su común matriz del dibujo; es decir, que cualquiera que supiera dibujar podría abarcar las tres artes mayores¹¹⁴.

El Sagrario cartujano es una pieza independiente de origen genuinamente español. Los monasterios cartujos del resto de Europa no muestran evidencias de que tuvieran Sagrario, de hecho en *Costumbres de Cartuja* del quinto prior de la Gran Chartreuse Guigo I, y en los estatutos del Capítulo General durante la Edad Media no se recoge ninguna mención a este espacio dentro de los monasterios¹¹⁵.

Rodríguez G. de Ceballos proporciona una hipótesis acerca de la génesis y significado de dichos sagrarios:

El cartujo realiza, como los cenobitas, una pequeña parte de su vida en común, pero, al igual que los ermitaños, pasa el resto de la jornada aislado e incomunicado en su celda. [...] Resultaría entonces que los cartujos españoles, combinando el culto medieval tardío al Santísimo públicamente expuesto con su peculiar inclinación a la soledad de la celda, habrían edificado una suerte de celda simbólica, oculto ya de por sí bajo las especies eucarísticas pero, además, hurtado a la vista del público, como el cartujo mismo, en el Sagrario tras el retablo y altar mayor¹¹⁶.

A) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE SCALA DEI

Uno de los primeros ejemplos, lamentablemente desaparecido, es el del Sagrario de la cartuja de Scala Dei, construido en 1696 por el cartujo Fray Félix Artigas. En su centro se exponía el tabernáculo, realizado con mármol y jaspe, que guardaba en su interior el Santísimo. Además contaba con un gran número de esculturas esculpidas por Isidre Espinal, Fray Salvador Illa y Lázaro Tramulles.

El Sagrario se realizó siguiendo una planta cuadrada, adosada a la iglesia, coronada por una cúpula con linterna (Fig. 36) que iluminaba directamente el tabernáculo, creando así un efecto muy escenográfico a la manera berniniana¹¹⁷.

B) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE VALLDECRIST

¹¹³ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 74

¹¹⁴ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 73

¹¹⁵ Rodríguez G. de Ceballos 1979, 101

¹¹⁶ Rodríguez G. de Ceballos 1979, 102

¹¹⁷ Delicado Martínez 2015, 586-587

En la Cartuja valenciana de Valldecríst hubo otro Sagrario añadido en el barroco, tras la reforma realizada en su iglesia en 1633. Esta reforma fue llevada a cabo por el maestro de obras Martín Dorinda, que se había encargado años antes de la construcción de la iglesia de la Cartuja de Ara Christi¹¹⁸.

El altar mayor de la iglesia contaba con dos puertas que comunicaban con los laterales de este Sagrario de tres cuerpos, obra del arquitecto Miguel Salvador (Fig. 37)¹¹⁹. El cuerpo central, más amplio, estaba cubierto por una cúpula con linterna, como se veía ya en el Sagrario de Scala Dei¹²⁰. El interior se encontraba altamente decorado con yesos policromados y dorados, además de pinturas realizadas por Juan Llorens, como nos cuenta fray Joaquín Vivas en su libro *Fundación de la Real Cartuja de Val de Cristo*, manuscrito en 1775¹²¹.

C) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE EL PAULAR

En el monasterio de El Paular encontramos un Sagrario del siglo XV, al que se accede mediante dos puertas laterales situadas en la base del retablo mayor, también del siglo XV y de estilo gótico flamenco (Fig. 38).

La ampliación de este Sagrario data del siglo XVIII y fue realizada a raíz de la reforma barroca que se llevó a cabo en la iglesia tras el terremoto de 1755. Es un añadido arquitectónico que se realizó para que los monjes adorasen el tabernáculo situado en la capilla medieval, guardando cierta distancia con el corazón cartujo (Fig. 39).

Las obras de la ampliación fueron concebidas por los arquitectos andaluces Francisco Hurtado Izquierdo y Teodosio Sánchez Rueda¹²². Estos crearán una planta de cruz griega con cuatro capillas, en la que en tres de sus cuatro brazos encontramos tres altares, el principal de ellos decorado con un gran retablo barroco¹²³. En los vértices de la cruz griega, sobre unas puertecillas que comunican con las capillas, se encuentran las representaciones de los santos más importantes de la orden: San Bruno (Fig. 40), San Hugo, San Nicolás de Albergati y San Antelmo, atribuidas a Pedro Duque Cornejo¹²⁴.

En este nuevo lugar de recogimiento, los monjes cartujos llevaban a cabo su adoración al Santísimo expuesto en el Sagrario, que igualmente presenta una planta de cruz griega, de brazos muy cortos, coronada por una cúpula bajo la que se encuentra el monumental tabernáculo, realizado por Francisco Hurtado Izquierdo (Fig. 41)¹²⁵.

Como medio de separación entre la capilla del Sagrario y la ampliación dieciochesca se utiliza una cancela calada de líneas sinuosas, el transparente, que permite la visión del

¹¹⁸ Santolaya Ochando 2006, 421

¹¹⁹ Santolaya y Martín 1985, 566

¹²⁰ Santolaya Ochando 2006, 421

¹²¹ Santolaya y Martín 1985, 566

¹²² Navascués Palacio 2000, 126

¹²³ M. Gómez 1975, 7

¹²⁴ Parajón 1983, 46

¹²⁵ Tovar Martín 1999, 157

Santísimo¹²⁶. En los laterales que flanquean dicha cancela vemos unas predelas destinadas a colocar otras dos esculturas que no se conservan (Fig. 42)¹²⁷.

Si tras pasamos a la puerta, originalmente cerrada y calada con vanos rectangulares para permitir la contemplación del tabernáculo, se puede apreciar la potente iluminación que recibe el Sagrario a través de los ventanales de arco de medio punto. La pequeña estancia se encuentra decorada con esculturas de profetas y apóstoles, además de los ángeles que veremos repartidos por toda ella. En el tabernáculo, el uso de columnas salomónicas está en armonía con las curvas y contracurvas que presenta toda esta arquitectura barroca (Fig. 43). La pieza dirige la vista del espectador hacia el expositor donde se encontraba la Custodia, perdida durante la invasión francesa, lugar que ocupa ahora la imagen de Cristo Resucitado¹²⁸.

Todo el conjunto se encuentra altamente ornamentado con yeserías doradas y policromadas, esculturas y pinturas murales; formas y colorido que se añaden al jaspeado de los mármoles procedentes de Cabra, Priego, Granada y Córdoba. Sobre todo destaca el mármol rojo, pero encontramos también detalles en otros colores como gris y blanco (Fig. 44)¹²⁹.

Esta arquitectura, aunque se encuentre dividida en dos espacios, el Sagrario del siglo XV y la ampliación del XVIII, mantiene una dependencia funcional y visual, por toda la decoración que la rodea. La cancela privatiza aún más el espacio del Sagrario como punto culminante y sagrado del templo, al que no es posible acceder; sin embargo, la ampliación permite a los monjes adorar lo más cerca posible al Santísimo en un lugar de recogimiento¹³⁰.

D) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE MIRAFLORES

En la Cartuja de Miraflores, el Sagrario que contiene la Custodia se encuentra en el centro del retablo mayor, flanqueado por las figuras de San Juan Bautista y María Magdalena. Este es el punto culminante del templo y el corazón de todo el monasterio (Fig. 45)¹³¹.

En Miraflores no vemos la presencia un Sagrario arquitectónico, al estilo de los anteriores, pero sí encontramos la Capilla del Trasaltar realizada entre 1657 y 1659, durante el proceso de adecuación estética que vivió el monasterio para seguir las nuevas formas barrocas¹³².

A ella se accede por las dos puertas laterales del retablo mayor, que tras abrirse descubren dos trampantojos, las imágenes del Padre Sacristán, portando las llaves, y del Padre Procurador con el incensario (Fig. 46). Ya en el interior vemos cómo la forma se adapta al hueco que quedaba entre el retablo y los muros de la iglesia; en la parte más amplia

¹²⁶ Tovar Martín 1999, 158

¹²⁷ M. Gómez 1975, 7

¹²⁸ Parajón 1983, 50

¹²⁹ M. Gómez 1975, 7

¹³⁰ Tovar Martín 1999, 158

¹³¹ Por un monje cartujo 1989, 50

¹³² Payo y Alonso 2011, 16

encontramos un pequeño altar, donde se reservaría la Eucaristía¹³³, y en los laterales unos nichos donde los monjes guardarían otro tipo de objetos litúrgicos (Fig. 47).

El pequeño conjunto se encuentra decorado con pinturas murales realizadas por el pintor cartujo Cristóbal Ferrado, venido de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, del que se documenta su estancia en Miraflores hacia el año 1657.

En su programa iconográfico podemos observar escenas del Antiguo Testamento y del Apocalipsis: en una de las pinturas se puede ver la Inmaculada, flanqueada por el dragón de siete cabezas y San Juan a sus pies. En el marco, cerrando la composición, se representa a dos mujeres, una mirándose en un espejo, alegoría de la Prudencia, y la Justicia con la balanza en la mano.

Esta visión continúa en la pintura que se encuentra en frente, en la que vemos al arcángel San Miguel luchando con el dragón. La batalla la preside el Niño Jesús con el orbe terrestre en sus manos, mostrándose como el Salvador (Fig. 48).

Las pinturas originales del trasaltar fueron repintadas durante el siglo XVIII, lo que unido a la pérdida de los frescos que Ferrado realizó para la capilla de San Bruno del mismo monasterio, nos impide conocer el estilo cierto de sus pinturas murales. Sí se han conservado una serie de lienzos suyos que colgaban de la iglesia, que narran diferentes pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen, entre los que destacan: el *Descendimiento*, cuya composición fue inspirada por una lámina de Durero; el *Santo Entierro*, inspirado de nuevo en Durero, en concreto en una lámina de su serie Pequeña Pasión del año 1512; y la *Resurrección*, directamente inspirada en una lámina grabada por Cornelis Cort, grabador holandés, en 1569¹³⁴.

Es necesario mencionar ciertas características del retablo mayor para darse cuenta de las diferentes funciones que podría tener esta Capilla del Trasaltar:

La armonía compositiva del retablo, realizado a base de formas geométricas, cuadradas y circulares por Gil de Siloé y Diego de la Cruz¹³⁵, se rompe en la zona inferior donde vemos un Sagrario añadido con posterioridad, que está sustituyendo al original del siglo XV¹³⁶.

Este retablo además muestra una peculiaridad, y es que por su parte de atrás cuenta con un mecanismo giratorio que nos deja ver en el rectángulo superior al Sagrario seis escenas dedicadas al Bautismo, Nacimiento, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción de María (Fig. 49). Cada una de estas escenas debía ser cambiada por los monjes en la fecha que correspondiera, cuando comenzase un periodo nuevo del calendario litúrgico¹³⁷.

Sabiendo esto, se podría decir que la Capilla del Trasaltar no solo servía para depositar objetos litúrgicos y reservar la Eucaristía, sino también para que los monjes pudieran cambiar la escena del retablo, girando el mecanismo desde el interior de esta capilla justo detrás del altar. Además, el trasaltar contaba con una pequeña puerta que conectaba

¹³³ Navascués Palacio 2000, 123

¹³⁴ Payo y Alonso 2011, 18-21

¹³⁵ Yarza Luaces 2001, 2010

¹³⁶ Yarza Luaces 2001, 210

¹³⁷ Yarza Luaces 2001, 229

directamente con el expositor del Santísimo en el retablo, por lo que esta, al abrirse, proyectaba la luz de la ventana posterior sobre el pequeño Sagrario, realizando la función de un transparente (Fig. 50).

E) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE JEREZ

El Sagrario de la Cartuja de Jerez se encuentra, como es costumbre en España, tras el presbiterio. Ahí se abre un pequeño recinto de planta cuadrada coronado por una cúpula sobre pechinas en la que se representan a los evangelistas¹³⁸.

La Cartuja de Jerez durante el barroco había sido uno de los monasterios más importantes y ricos de la Orden de San Bruno, la iglesia gótica presentaba un gran retablo decorado con lienzos de Zurbarán y esculturas de José de Arce. En este, como en El Paular y Miraflores, se abrían dos puertas en la parte inferior que conducían al Sagrario, obra del siglo XVII¹³⁹. Para llegar a él, primero había que transitar unos pasillos que convergían en la pieza cuadrada donde se encontraba el tabernáculo¹⁴⁰. Estos pasillos se encontraban decorados igualmente con lienzos de Zurbarán, dos de ellos de ángeles turiferarios, cada uno en una de las entradas, y el resto repartidos por los pasillos que representaban a los santos y religiosos más célebres de la Orden como San Bruno, el fundador, o San Hugo, el obispo de Grenoble, entre otros (Fig. 51)¹⁴¹.

Tras su época de gloria, con la llegada de las tropas francesas, comienza la destrucción y expolio de esta gran cartuja. En 1810 los franceses convirtieron el complejo en un cuartel y se llevaron gran parte de sus obras de arte. Tras la guerra la comunidad cartuja volvería a poblar el monasterio tan solo durante tres años, ya que durante el periodo liberal se suprime el monasterio y se ven obligados de nuevo a abandonarlo. En 1824 volverán, tan solo hasta 1835, cuando se decreten las desamortizaciones de Mendizábal y comience su periodo más triste y oscuro¹⁴².

A partir de este momento se expulsa definitivamente a la orden y el monasterio queda completamente abandonado hasta mediados del siglo XX, cuando la nueva fundación de los cartujos realizaría obras de restauración en el monasterio y recuperaría gran parte de su patrimonio artístico, devolviendo al conjunto parte del esplendor perdido.

Es entonces, ya en el siglo XX, cuando la empresa de Carlos Pickman, el fundador de la fábrica de cerámicas del monasterio de la Cartuja de Las Cuevas en Sevilla, donará al Padre Arteché el conjunto escultórico de Pedro Roldán que decoraba el Sagrario de la cartuja sevillana, inaugurado en 1677¹⁴³. Se realizaría por tanto una reforma del Sagrario para colocar dichos adornos provenientes de Las Cuevas, cartuja que vivió una historia similar a la jerezana.

¹³⁸ Pomar y Mariscal 2004, 235

¹³⁹ Bernales Ballesteros 1988, 153

¹⁴⁰ Bernales Ballesteros 1988, 153

¹⁴¹ Buces y Navarrete 1998, 58

¹⁴² Pomar y Mariscal 2004, 227

¹⁴³ Bernales Ballesteros 1988, 153

En la Cartuja de Las Cuevas, fundada en el siglo XV, existió previamente un pequeño Sagrario tras el retablo mayor. Era un espacio que se mantenía iluminado por una claraboya en la parte superior del muro y que se encontraba decorado por yeserías, azulejos y, en el centro, una custodia de plata donde se encontraría expuesto el Santísimo¹⁴⁴.

Hacia 1676 se decidió realizar una reforma sustancial del recinto del Sagrario medieval, ya que resultaba estrecho y de pequeñas proporciones comparadas con la grandiosidad que había alcanzado el monasterio. Comenzaron a trabajar en él el arquitecto Bernardo Simón de Pineda y el escultor Pedro Roldán, los artistas mejor valorados en Sevilla en este momento¹⁴⁵.

Para la construcción de este Sagrario tuvieron que derribar el muro existente, para cumplir la necesidad de ampliar el recinto, que sería el doble de grande que el Sagrario original. Para acceder al nuevo sagrario, construyeron dos accesos laterales con pasillos a los que se accedía por las puertas ubicadas en el retablo mayor. La labor de Pineda fue realizar las estructuras y decoraciones arquitectónicas, mientras que la de Roldán fue realizar los relieves de las alegorías eucarísticas y los ángeles que se repartían por los soportes y la cubierta¹⁴⁶.

Durante la invasión francesa los monjes de la Cartuja de Sevilla tuvieron que huir del monasterio. Cuando pudieron volver, el recinto se encontraba en pésimas condiciones de conservación. Según Carlos Corona, un monje cartujo de Las Cuevas, solo se salvó el Sagrario y otras obras de arte más pequeñas, ya que el resto de las piezas fueron expoliadas por los franceses¹⁴⁷.

Al recuperar los monjes su monasterio, poco a poco fue recuperando su esplendor, realizaron la limpieza y restauración de las diferentes estancias, se repararon las zonas que más habían sufrido, como la iglesia, y cuatro años después, en 1816, el monasterio recuperó el total de su actividad¹⁴⁸.

Se mantuvo de esta forma hasta 1835, cuando se decretó la desamortización de Mendizábal. La comunidad tuvo que dispersarse y las obras de arte que quedaron en el monasterio fueron repartidas por museos, colecciones privadas y algunas catedrales. Tres años después, Carlos Pickman convertiría el conjunto del monasterio en una fábrica de cerámicas¹⁴⁹.

F) EL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE GRANADA

En Granada, la iglesia del monasterio se concluye en el siglo XVII, pero no será hasta el XVIII cuando se construya su *Sancta Sanctorum*.

¹⁴⁴ Bernales Ballesteros 1988, 146

¹⁴⁵ Bernales Ballesteros 1988, 147

¹⁴⁶ Bernales Ballesteros 1988, 148

¹⁴⁷ Bernales Ballesteros 1988, 151

¹⁴⁸ Bernales Ballesteros 1988, 151

¹⁴⁹ Bernales Ballesteros 1988, 152

El Sagrario de la Cartuja de Granada se encargó en 1710 al arquitecto y decorador Francisco Hurtado Izquierdo, contratado por el prior fray Francisco de Bustamante. Bustamante previamente había sido prior de la Cartuja de Las Cuevas en Sevilla, que durante 1676 había acometido una reforma en su Sagrario de la mano de Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán, sin embargo no se conoce ninguna alusión a pinturas al fresco, como sí veremos en el Sagrario granadino¹⁵⁰.

En el templo se abrirá un gran arco que comunica el Sagrario con la propia iglesia, haciéndolo visible, aunque delante se ubique el altar mayor, con retablo calado. Aun así, en Granada, el aislamiento del Sagrario, aunque no tan drástico como en otras cartujas, queda igualmente subrayado por los pasillos secretos que, desde el presbiterio de la iglesia, conducen a los espacios adyacentes al Sagrario (Fig. 52). Desde estos espacios, casi a ras de suelo y a través de dos óculos, los monjes adoraban del cerca al Santísimo depositado en el tabernáculo (Fig. 53)¹⁵¹.

Francisco Hurtado Izquierdo optó por una solución centralizada, con planta de cruz griega en la que apenas sobresalen los cuatro brazos, creando casi un espacio cuadrado. En estos cuatro brazos se encuentran las ocho columnas sobre las que descansará la cúpula. Los testeros de tres de estos brazos se encuentran revestidos de mármoles policromos, los mismos que fueron utilizados para realizar el tabernáculo; y el resto de la arquitectura se encuentra enmascarada por yeserías doradas, sobre todo en frisos, cornisas, intradoses de arcos, el anillo de la cúpula, etc.¹⁵²

Esta manifestación de ornamentos nos habla directamente de ese gusto español por el pequeño detalle y por los espacios abigarrados, huyendo del vacío. Justo esto era lo que censuraba Bernini dentro de sus composiciones, unas decoraciones que no permitían percibir la grandeza arquitectónica de los conjuntos creados¹⁵³.

En Granada, pintura y escultura interactúan creando un programa iconográfico coherente, Francisco Hurtado Izquierdo trató de coordinar el trabajo del pintor Antonio Palomino con el de los escultores Risueño, Duque de Cornejo y José de Mora, para crear esta suerte de Sagrario que permitiera a los monjes leer, a través de la decoración, su significado¹⁵⁴.

Así mismo, vemos cómo se solapan dos lecturas iconográficas: la lectura eucarística y la lectura monástica. Para la primera, Antonio Palomino utilizó el libro de Melchor Prieto, *Psalmodia Eucharistica*, publicado en Madrid en 1662; mientras que para la segunda, los escultores Risueño, Duque de Cornejo y José de Mora se basarían en el más reconocido repertorio de alegorías y símbolos, la *Iconología* de Cesare Ripa¹⁵⁵.

Ahora bien, si la Eucaristía es la fuente de la Gracia esta debe estar representada. La Gracia, que se infunde en la comunión, se participa a través de la Fe: escultura que encontramos en el remate del tabernáculo y que encontramos también representada en el fresco de la cúpula (Fig. 54). Esta plenitud de la Gracia fue anunciada en el Antiguo Testamento mediante una serie de prefiguraciones que Palomino representa a ambos

¹⁵⁰ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 74

¹⁵¹ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 76

¹⁵² Rodríguez G. de Ceballos 1999, 76-77

¹⁵³ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 77

¹⁵⁴ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 78

¹⁵⁵ Rodríguez G. de Ceballos 1979, 103

lados del tabernáculo, por ejemplo, la escena de Abigail ofreciendo pan y vino al rey David en el lado derecho. La Gracia alcanzará su plenitud en la Jerusalén Celeste, representada en la cúpula, con la Trinidad rodeada de coros de ángeles y santos¹⁵⁶.

La siguiente lectura monástica se combina con la eucarística, ya que sin las virtudes de la espiritualidad cartujana no es posible alcanzar la Gracia de la que hablamos. Estas virtudes son la obediencia, la caridad ardiente, la vigilancia, la compunción del corazón, la mansedumbre y la paz del espíritu (Fig. 55). Todas ellas son representadas por esculturas estofadas que portan los atributos de los que Cesare Ripa habla en su obra literaria. A estas virtudes, colocadas en los testeros laterales, se añaden otras cuatro que decoran las esquinas del tabernáculo, estas son: la verdad de la doctrina, la introspección de la conciencia, la integridad de la vida y la sobriedad de la comida (Fig. 56).

Para finalizar, entre los intercolumnios del Sagrario encontramos las figuras de los patronos de la cartuja, San Bruno y San Juan Evangelista; y los dos santos modelo de la vida contemplativa, silenciosa y penitente: San José y Santa María Magdalena (Fig. 57)¹⁵⁷.

El Sagrario granadino va a ser tanto un expositor maravilloso del Santísimo Sacramento, como un símbolo de la celda cartujana, en el que se representan todas las virtudes de la vida eremítica que lleva a los monjes a ser los bienaventurados de Dios¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 78

¹⁵⁷ Rodríguez G. de Ceballos 1999, 79

¹⁵⁸ Rodríguez G. de Ceballos 1979, 104

5. CONCLUSIONES

Después de las lecturas que he ido realizado para poder conformar este trabajo he llegado a distintas conclusiones. La primera de ellas, que la Orden de San Bruno fue en España una de las congregaciones que más presencia e importancia tuvo, he presentado a lo largo del trabajo una serie de monasterios creados por patrocinio real, por lo que, aparte de proliferar el número de cartujos en nuestro país, creció la riqueza artística de sus diferentes fundaciones. Fueron monasterios cada vez más monumentales y ornamentados, en los que trabajaron los mejores arquitectos, pintores y escultores de la época, teniendo una importancia clave el periodo barroco, durante el que se realizarían las obras más efectistas y ricas en ornamentación, tanto pictórica como escultórica.

La presencia y escenografía que se creó alrededor del Santísimo Sacramento es algo que me ha tenido fascinada a lo largo de todo el trabajo. Este era el centro de la espiritualidad del monasterio, y por ello los monjes le prestaban especial atención a todo lo que le rodeaba, la arquitectura, la luz, el color, las formas y esculturas, los materiales, escogiendo normalmente los más exquisitos, etc. Todo con la finalidad de potenciar los sentidos del espectador ante la visión de la presencia real de Dios en el templo. El propósito era crear un éxtasis místico en los monjes que los acercara al mundo celestial, que desarrollasen los sentidos espirituales y su Regla y costumbres los acercaran a Nuestro Señor.

Estos monasterios no solo daban importancia a su ornamentación, su monumentalidad o su significado ideológico mediante alegorías e imágenes; sino que también eran complejos plenamente funcionales donde los monjes tenían cubiertas todas sus necesidades, tanto vitales como espirituales. Son arquitecturas previamente pensadas, que dan solución a cada una de las actividades que los cartujos realizaban en su interior. Además, son espacios que se autogestionan, ya que su estricta Regla hizo que tuvieran que mantenerse siempre en el interior de sus muros. Estas fundaciones son lugares donde se vivía la experiencia religiosa plenamente y sin perturbación alguna, crearon allí una conexión directa entre la tierra y el cielo.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

Aguayo Cobo, Antonio. 2006. *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez. Una aproximación iconológica*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Bernales Ballesteros, Jorge. 1988. “El Sagrario de la Cartuja de Cuevas”. En *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 1. Sevilla: Universidad de Sevilla. 145-164.

Buces Aguado, J. Antonio. 1994. “Las sillerías de la iglesia de la Real Cartuja de Santa María de El Paular”. En *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Vol. 2. Madrid: Actas del Congreso nacional de Madrid en 1994. 99-108.

Buces Aguado, J. Antonio y Benito Navarrete Prieto. 1998. “Reconstrucción de la capilla del sagrario de la Cartuja de Jerez”. En *Zurbarán: estudio y conservación de los monjes de la Cartuja de Jerez*. 57-60. España: Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

Bustamante García, Agustín. 1983. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural de Simancas.

Cazes, Quitterie. 2016. “Jerarquizar los espacios en las iglesias románicas de Francia: topografía, márgenes y significado del coro”. En *Codex Aquilarensis, Revista de Arte Medieval*, núm. 32. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico. 135-155.

Córdoba Salmerón, Miguel. 2020. “El arte como retórica teológica: el discurso de la Cartuja de Granada”. En *Del logos al ágape: en torno al giro teológico de la fenomenología*. 205-240. Granada: Facultad de Teología de Granada.

Curso impartido en la Ecole du Louvre por Pierre-Yves Le Pogam, conservador del Departamento de Esculturas del Museo del Louvre (París, 2008-2009). Notas de Christine Vivet-Pecllet, bibliotecaria jefe del Departamento de Esculturas del Museo del Louvre.

Fernández-Gallardo Martín, Antonio M. 1994. *La Scala claustralium de Guigo II, el cartujo. Experiencia y Método de la Lectio Divina*. Zamora: Ediciones Monte Casino.

Gómez Lozano, Josep Marí. 2010. “Los patronos de la Cartuja de Valdecris y el grupo escultórico atribuido a Nicolás de Bussy”. En *Memoria y Arte del espíritu cartujano, las cartujas valencianas*. 57-71. Valencia: Rotodomenech, S.L.

González, Antonio. 1947. *Estampas cartujanas*. Bilbao: La Editorial Vizcaína, S. A.

González García, Juan Luis. 2021. “Celestiales tesoros. Coleccionismo y circulación de reliquias en la Monarquía Hispánica”. En *Extraña devoción: de reliquias y relicarios*. 61-77. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.

Gort i Juanpere, Ezequiel. 2000. “La cartuja de Escaladei”. En *Tiempo de monasterios: los monasterios de Cataluña en torno al año 1000*. 102-105. Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura.

Marías, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus.

Merton, Thomas. 2009. *La vida silenciosa*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer. Edición eLibro.

M. Gómez, Ildfonso. 1975. *El Monasterio de El Paular*. Barcelona: Editorial Escudo de Oro, S.A.

Mínguez Cornelles, Víctor Manuel y Vicent Francesc Zuriaga Senent. 2010. *Memoria y Arte del espíritu cartujano, las cartujas valencianas*. Valencia: Rotodomenech, S.L.

Navascués Palacios, Pedro. 1998. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Barcelona: Lunweg.

Navascués Palacio, Pedro. 2000. *Monasterios en España. Arquitectura y vida monástica*. Madrid: Lunweg Editores.

Parajón, Mario. 1983. *El Monasterio de Santa María de El Paular*. León: Editorial Everest, S.A.

Payo Hernanz, René Jesús y María Pilar Alonso Abad. 2011. “Notas sobre la influencia de Durero en la plástica burgalesa. Francisco Carrillo y el antiguo retablo mayor de Villazopeque (Burgos) y Cristóbal Ferrado y las pinturas de la iglesia de La Cartuja de Miraflores”. En *Boletín de la Institución Ferrán González*, Vol. XC, nº 242. Burgos: Institución “Ferrán González”. 7-23.

Pomar Rodil, Pablo J. 2004. “Hacia una historia del Retablo Mayor de la Cartuja de la Defensa en el siglo XVIII”. En *Actas del Congreso Internacional sobre las cartujas valencianas*, Vol. II. Cádiz: Universidad de Cádiz. 79-84.

Pomar Rodil, Pablo J. y Miguel Ángel Mariscal Rodríguez. 2004. *Jerez: Guía artística y monumental*. Madrid: Sílex ediciones, S.L. Edición eLibro.

Por un Cartujo. 1980. *Maestro Bruno, padre de monjes*. Madrid: La Editorial Católica, S. A.

Por un monje cartujo. 1989. *Santa María de Miraflores*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1979. “Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada”. En *Estudios sobre la literatura y el arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Vol. III. Granada: Universidad de Granada, Editorial Separata. 95-112.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1991. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”. En *Anuario del*

departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.), Vol. III. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 43-52.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1999. “El “bel composto” berniniano a la española”. En *Figuras e Imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. 67-87. Madrid: Fundación Argentaria.

Rosenthal, Earl. 1966. *Diego de Siloé arquitecto de la Catedral de Granada*. Granada: Anejos del Boletín de la Universidad de Granada.

Sagredo Fernández, Félix. 1973. *La Cartuja de Miraflores*. León: Editorial Everest, S.A.

Sanchidrián Ramos, Irene. 2021. “La arquitectura de la Orden Cartuja y su conservación: el caso del Monasterio de Santa María de El Paular”. En *Erph, Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, núm. 29. Granada: Universidad de Granada. 64-84.

Santolaya Ochando, Josefa. 2006. “Las cartujas valencianas”. En *La Província cartoixana de Catalunya: la Cartoixa de Montealegre*. Barcelona: actes del XXIII Congrés Internacional sobre la Cartoixa. 407-424.

Santolaya Ochando, Josefa, y Enrique Martín Gimeno. 1985. “La iglesia mayor, sacristía y trasagrario de la Cartuja de Vall de Crist”. En *VI Centenario de la Cartuja de Vall de Crist (1385-1985)*. Castellón: Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, núm. 61. 555-590.

Sarthou Carreres, Carlos. 1920. “La ex Cartuja de Vall de Cristo”. En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 28. Madrid: Sociedad Española de Excursiones. 86-93.

Suárez Quevedo, Diego. 2015. “Bernini y la Capilla Cornaro”. En *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*. 567-580. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.

Tarín y Juaneda, Francisco. 1926. *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos). Su historia y descripción*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.

Tovar Martín, Virginia. 1999. “Espacios de devoción en el Barroco español. Arquitecturas de finalidad “persuasiva””. En *Figuras e Imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. 143-169. Madrid: Fundación Argentaria.

Trench Odena, José. 1979. “El cartujo Bernat Gort y los primeros años del Vall de Crist”. En *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. 55. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura. 1-11.

Un cartujo de Aula Dei. 1961. *La Cartuja, San Bruno y sus hijos*. Bilbao: La Editorial Vizcaína, S. A.

Yarza Luaces, Joaquín. 2001. “El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores”. En *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época*. Burgos: Institución Ferrán González, Caja de Burgos y Universidad de Burgos. 207-238.

Yarza Luaces, Joaquín. 2007. “Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores”. En *Cuadernos de Restauración de Iberdrola XIII. La Cartuja de Miraflores I, Los Sepulcros*. Madrid: Fundación Iberdrola y Ediciones El Viso. 15-88.

Yarza Luaces, Joaquín. 2007. “El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores”. En *Cuadernos de Restauración de Iberdrola XIII. La Cartuja de Miraflores II, El Retablo*. Madrid: Fundación Iberdrola y Ediciones El Viso. 7-77.

ANEXO DE IMÁGENES

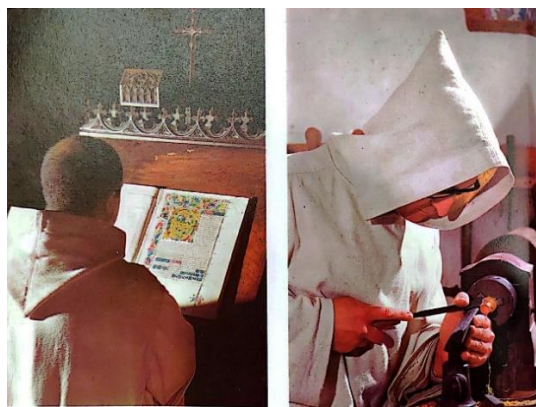


Figura 1 - Monje cartujo estudiando y monje cartujo realizando trabajos manuales. (Fuente: Sagredo Fernández, 1973).



Figura 2 - Francisco de Zurbarán. *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (h.1655).



Figura 3 - Monje cartujo en el vestíbulo del Ave María. (Fuente: Por un monje cartujo, 1989).

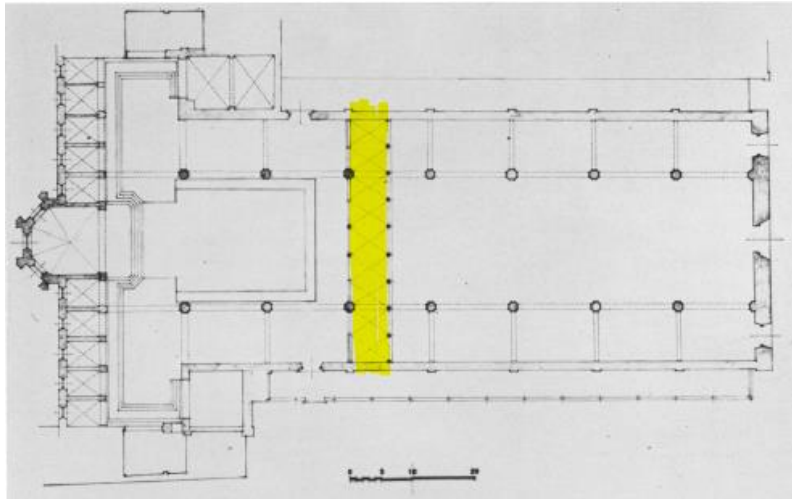


Figura 4 - Planta de Santa Croce con el *tramezzo*. (Fuente: B. Hall, 1974).

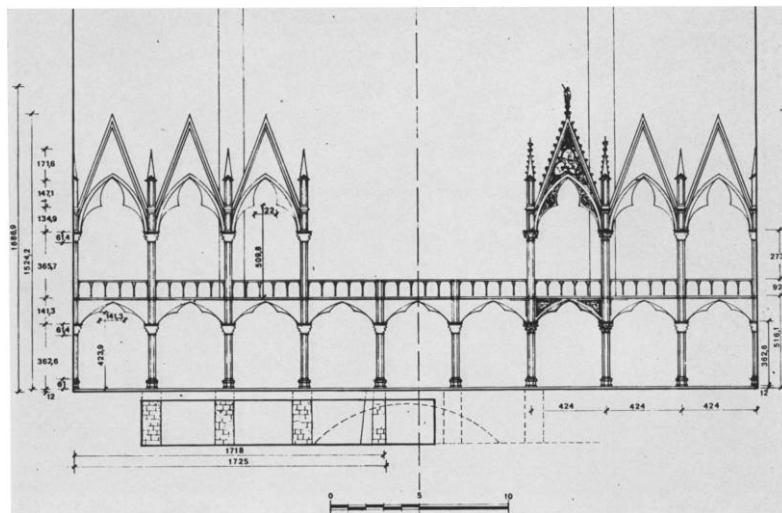


Figura 5 - *Tramezzo* de Santa Croce. (Fuente: B. Hall, 1974).

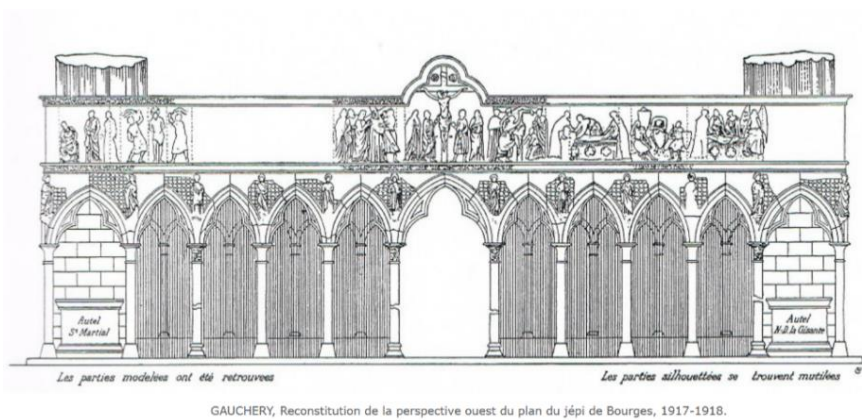
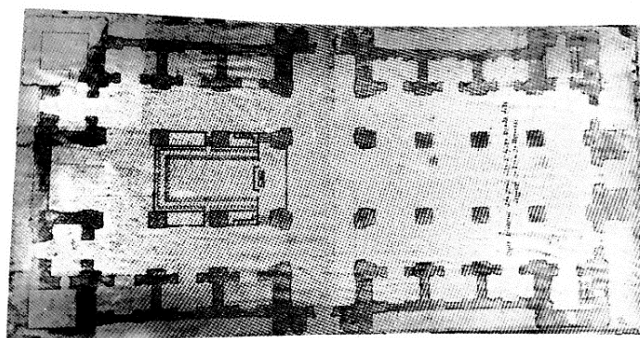


Figura 6 - Jublè de la Catedral de Bourges. (Fuente: Piva, 2008).



Dib. XXXV.—Valladolid. Catedral. Planta del templo.

Figura 7 - Planta de la Catedral de Valladolid por Juan de Herrera. (Fuente: Bustamante García, 1983).



Figura 8 - Refectorio con dos mesas longitudinales, una destinada a los Padres y otra a los conversos. (Fuente: Por un monje cartujo, 1989).

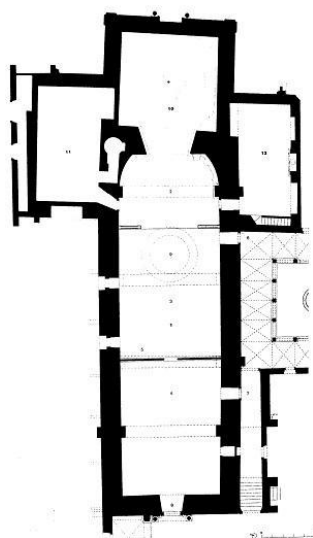


Figura 9 - Planta de la iglesia de Scala Dei.

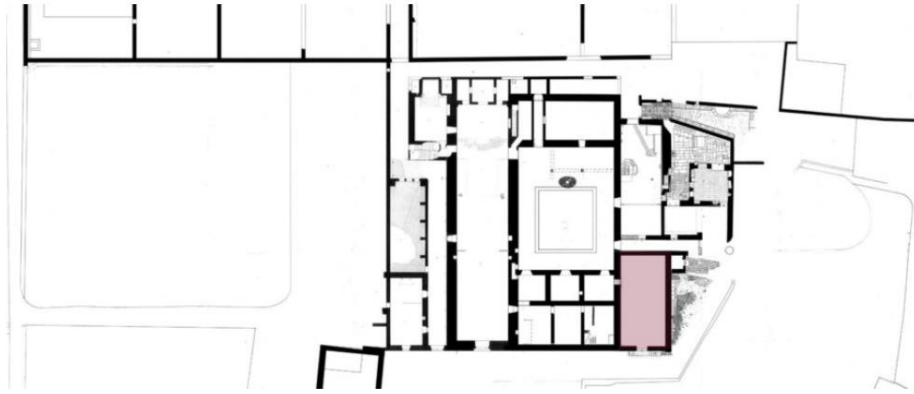


Figura 10 - Plano de ubicación de la Iglesia y Cripta de San Martín en la Cartuja de Valdecríst.

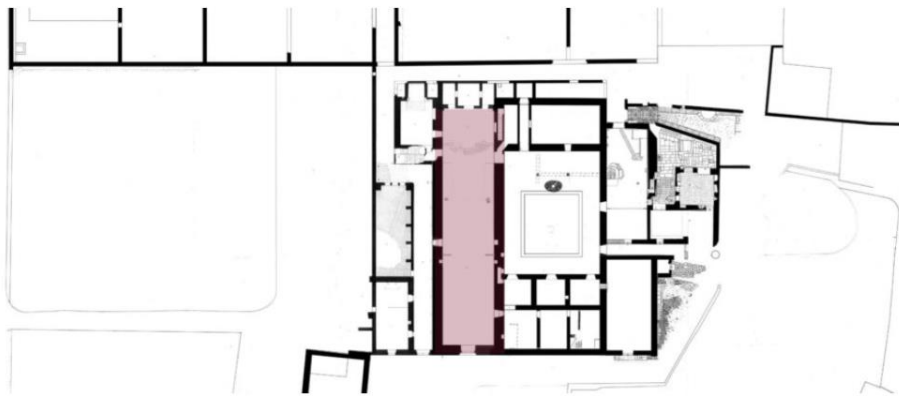


Figura 11 - Plano de ubicación de la Iglesia Mayor en la Cartuja de Valdecríst.

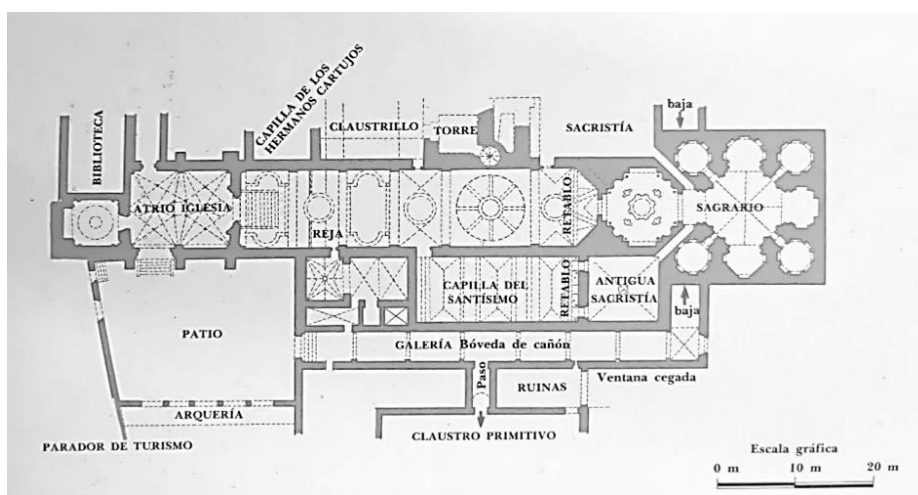


Figura 12 - Planta de la iglesia de Santa María de El Pualar. (Fuente: Parajón, 1983).



Figura 13 - Reja forjada por el cartujo fray Francisco de Salamanca para el interior de la iglesia de Santa María de El Paular. (Fuente: Parajón, 1983).



Figura 14 - Sillería del coro de los Padres y sillería del coro de los conversos en la iglesia de Santa María de El Paular, atribuida a Bartolomé Fernández. (Fuente: Buces Aguado, 1994).



Figura 15 - Muro de entrecoros en la iglesia de Santa María de El Paular h. 1905. (Fuente: Buces Aguado, 1994).

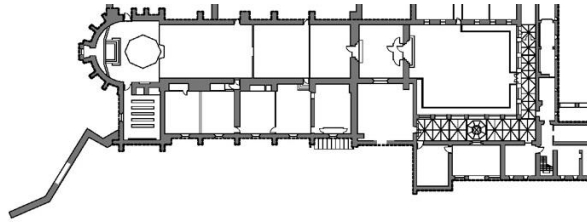


Figura 16 - Planta de la iglesia de Santa María de Miraflores.



Figura 17 - Reja que separa el tramo de los fieles del coro de los hermanos conversos en la iglesia de Santa María de Miraflores. (Fuente: Depósito del Archivo Municipal de Burgos).



Figura 18 - Coro de los hermanos conversos en la iglesia de Santa María de Miraflores. (Fuente: Depósito del Archivo Municipal de Burgos).



Figura 19 - Muro de entrecoros decorado con dos altares en la iglesia de Santa María de Miraflores.



Figura 20 - Sillería del coro de los Padres en la iglesia de Santa María de Miraflores.



Figura 21 - Vista panorámica de la iglesia de Santa María de Miraflores. (Fuente: Depósito del Archivo Municipal de Burgos).



Figura 22 - Sepulcros de Juan II de Castilla y Doña Isabel de Portugal en la Capilla Mayor de la iglesia de Santa María de Miraflores.



Figura 23 - Sepulcro del infante Don Alfonso en la Capilla Mayor de la iglesia de Santa María de Miraflores. (Fuente: Sagredo Fernández, 1973).



Figura 24 - Retablo obra de Gil de Siloé y Diego de la Cruz en la iglesia de Santa María de Miraflores. (Fuente: Yarza Luaces, 2007).

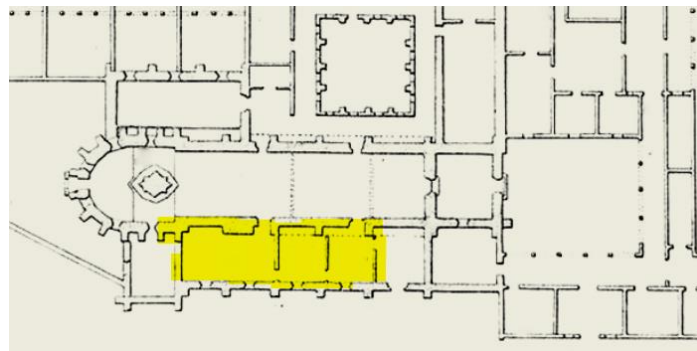
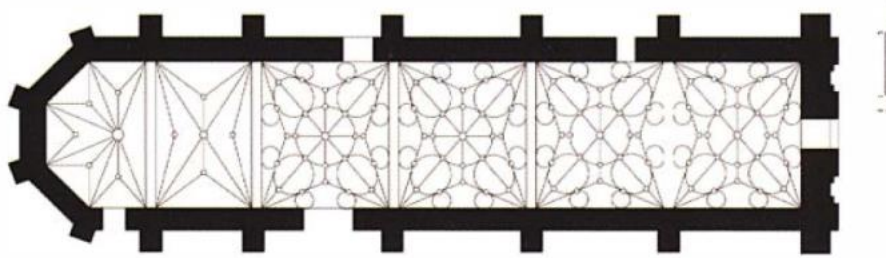


Figura 25 - Capillas laterales de la iglesia de Santa María de Miraflores, añadidas en el siglo XVI.

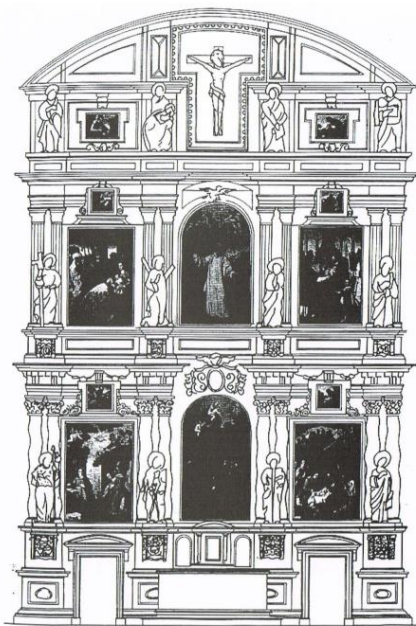


Figura 26 - Cornisa y yeserías añadidas en el siglo XVII.



Cartuja de Santa María de la Defensa, iglesia.
 Juan y Lorenzo Muro Álvarez

Figura 27 - Planta de la iglesia de Santa María de la Defensa de Jerez. (Fuente: Pomar y Mariscal, 2004).



Retablo de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa. Reconstrucción de César Penela (Dibujo de Jesús Herrero)

Figura 28 - Retablo Mayor de la Cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez. (Fuente: Pomar Rodil, 2004).

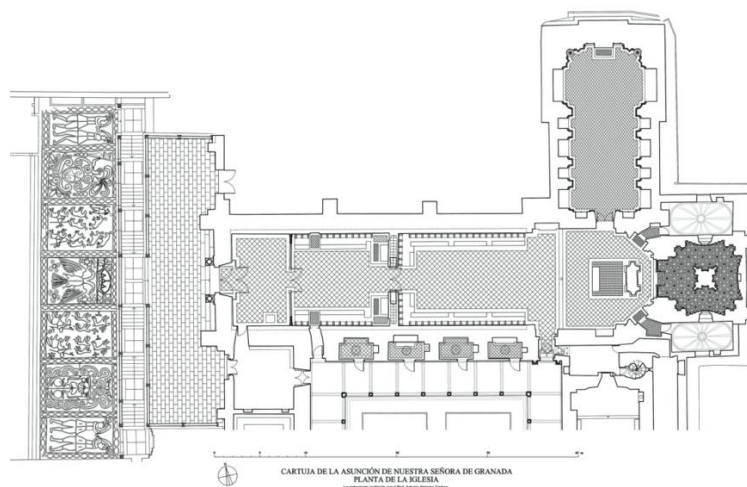


Figura 29 - Planta de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Granada.



Figura 30 - Exterior de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Granada.



Figura 31 - Muro de entrecoros en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Granada.

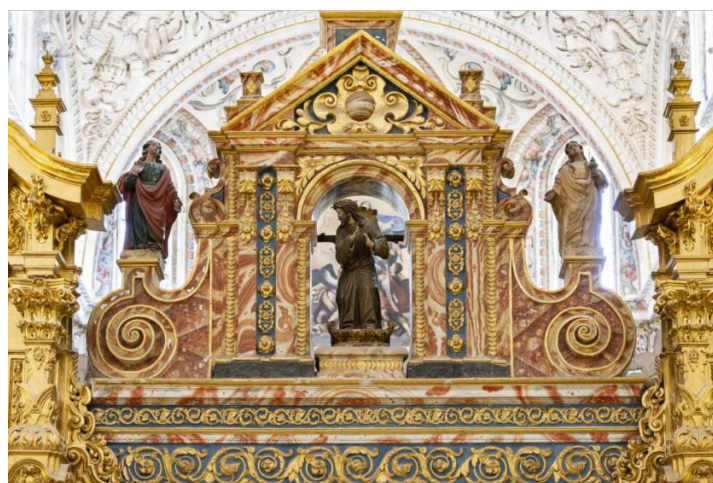


Figura 32 - Decoración clásica del siglo XVI del muro de entrecoros de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.



Figura 33 - Capilla Mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.



Figura 34 - Transparente coronado por la Virgen de la Asunción de José de Mora en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.



Figura 35 – Escultura de San Bruno en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.



Figura 36 - Exterior del Sagrario de la Cartuja de Scala Dei.

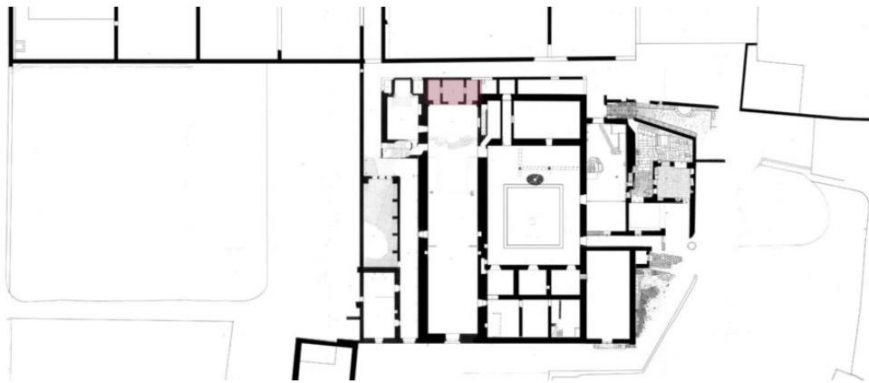


Figura 37 - Planta del Sagrario de la iglesia de la Cartuja de Valdecríst.

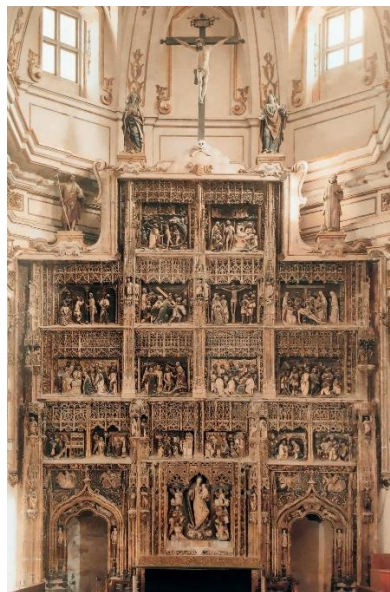


Figura 38 - Retablo Mayor y puertas laterales del Sagrario de la iglesia de Santa María de El Paular. (Fuente: Parajón, 1983).

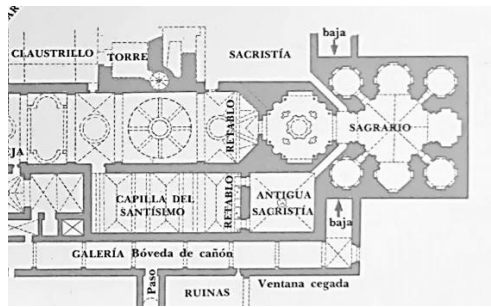


Figura 39 - Planta del Sagrario del siglo XV y de la ampliación del siglo XVIII de la iglesia de Santa María de El Paular. (Fuente: Parajón, 1938).



Figura 40 - Escultura de San Bruno en la ampliación del Sagrario de la iglesia de Santa María de El Paular. (Fuente: Parajón, 1983).



Figura 41 - Tabernáculo de Francisco Hurtado Izquierdo para el Sagrario de la iglesia de Santa María de El Paular.



Figura 42 - Transparente del Sagrario de la iglesia de Santa María de El Paular. (Fuente: Navascués Palacio, 2000).



Figura 43 - Detalles del Tabernáculo del Sagrario de la iglesia de Santa María de El Paular. (Fuente: Parajón, 1983).



Figura 44 - Ampliación del Sagrario de la iglesia de Santa María de El Paular. (Fuente: Navascués Palacio, 2000).



Figura 45 - Sagrario del Retablo Mayor de la iglesia de Santa María de Miraflores.



Figura 46 - Trampantojo del Padre procurador a la entrada de la Capilla del Trasaltar de la iglesia de Santa María de Miraflores.



Figura 47 - Capilla del Trasaltar de la iglesia de Santa María de Miraflores.



Figura 48 - Pinturas de Cristóbal Ferrado en la Capilla del Trasaltar de la iglesia de Santa María de Miraflores. *Visión de San Juan a la Virgen Inmaculada* y *El arcángel San Miguel luchando contra el dragón*.



Figura 49 - Escenas del mecanismo giratorio del Retablo Mayor de la iglesia de Santa María de Miraflores.

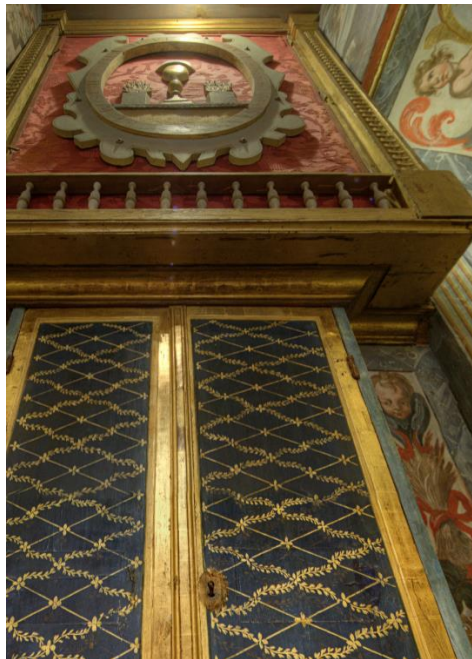


Figura 50 - Mecanismo y puerta posterior del Retablo Mayor que se encuentran en la Capilla del Trasaltar de la iglesia de Santa María de Miraflores.

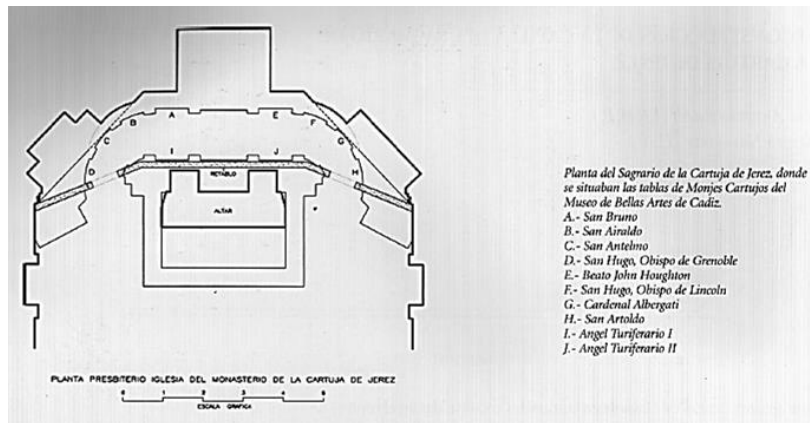


Figura 51 - Planta del Sagrario de la Cartuja de Jerez. (Fuente: Buces y Navarrete, 1998).

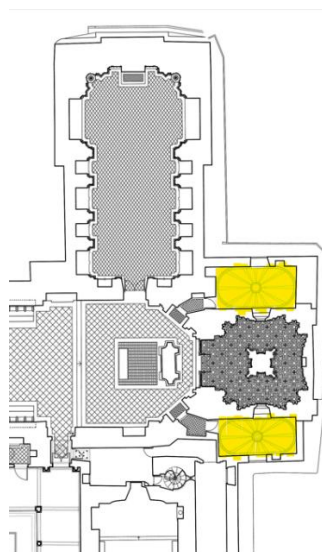


Figura 52 - Planta del Sagrario de la Cartuja de Granada. (Fuente: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, curso 2003/4).



Figura 53 - Interior del Sagrario de la Cartuja de Granada, donde se pueden observar los óculos desde donde los monjes veneran al Santísimo.



Figura 54 - Cúpula del Sagrario de la Cartuja de Granada decorada por Antonio Palomino.



Figura 55 - Esculturas de las virtudes de la vida cartujana decorando los testeros laterales del Sagrario de la Cartuja de Granada.



Figura 56 - Esculturas de las virtudes de la vida cartujana decorando el tabernáculo del Sagrario de la Cartuja de Granada.



Figura 57 - Esculturas de los santos de la Orden de la Cartuja decorando los intercolumnios del Sagrario de la Cartuja de Granada.