

Historia, iconografía y simbología de las ofrendas en las ceremonias de canonización

History, iconography and symbolism of offerings in canonization ceremonies

Pablo J. Pomar Rodil

Universidad de Cádiz, España

<https://orcid.org/0000-0002-0918-1739>

pablo.pomar@uca.es

Resumen

Las singulares ofrendas que recibía el Sumo Pontífice durante las canonizaciones constituyen uno de los elementos más frecuentemente repetidos por los artistas que de inmortalizar esta ceremonia se encargaron. El presente trabajo trata sobre el origen y desarrollo del rito, estableciendo además algunas hipótesis de trabajo en relación a la dimensión simbólica del mismo. Finalmente, se señala el papel de estas ofrendas como emblemas de la canonización.

Palabras clave

Canonización, iconografía, liturgia papal, ofrendas.

Abstract

The singular offerings that the Supreme Pontiff received during the canonizations constitute one of the elements most frequently repeated by the artists who, in order to immortalize this ceremony, took charge. The present work deals with the origin and development of the rite, also establishing some working hypotheses in relation to the symbolic dimension of the same. Finally, the role of these offerings is pointed out as emblems of the canonization.

Key Words

Canonization, iconography, papal liturgy, offerings.

El presente trabajo fue realizado durante nuestra estancia de investigación en el Römisches Institut der Görres-Gesellschaft, que fue financiada con cargo al Programa de fomento e impulso de la investigación y la transferencia en la Universidad de Cádiz 2018-2019.

Hasta el gorrión encontró una casa,
y la golondrina tiene un nido
donde poner sus pichones,
junto a tus altares, Señor del universo,
mi Rey y mi Dios (Salmos, 84, 4).

El actual minimalismo de las capillas papales, consecuencia directa del proceso de transformación y cambio padecido por la liturgia de la Iglesia tras su último concilio ecuménico, resta a las mismas el valor que, como fuente para el estudio de su propia historia y simbolismo, había conservado hasta hace medio siglo.¹ Así, la asistencia a una de las canonizaciones que actualmente se celebran en la plaza de San Pedro de Roma difícilmente podría generar un artículo como el que en 1938 escribiese Theodor Klauser, movido precisamente por las cuestiones que un correspondiente romano le había planteado tras acudir a una de estas ceremonias en la basílica vaticana.² Sin embargo, la observación de viejas fotografías, como las de vibrante colorido tomadas el 8 de octubre de 1964, durante la canonización de los mártires de Uganda, puede resultar un ejercicio casi tan sugestivo y evocador como la visión directa que experimentó aquel erudito, que interpeló al estudioso alemán precisamente tras quedar fascinado por las insólitas y exóticas ofrendas que se entregaban al romano pontífice durante la ceremonia.³ En las

-
1. Sobre la ruptura que suponen los nuevos ritos respecto a la tradición litúrgica católica y su precedente desarrollo orgánico, *vid.* BOUYER, L., *La décomposition du catholicisme*. París, Aubier-Montaigne, 1968 (Existe edición en español con introducción de Rubén Peretó Rivas, Buenos Aires, Vórtice, 2015); GAMBER, K., *The Modern Rite: Collected Essays on the Reform of the Liturgy*, Farnborough, Saint Michael's Abbey Press, 2002; GAMBER, K., *The Reform of the Roman Liturgy: Its Problems and Background*, Harrison, Una Voce Press, 1993; DOBSZAY, L., *The Bugnini Liturgy and the Reform of the Reform*, Front Royal, Catholic Church Music Associates, 2003.
 2. Pese a contar con más de ochenta años, el de Klauser sigue siendo hasta el momento el más profundo estudio teológico, histórico y litúrgico sobre el rito de canonización. KLAUSER, T., "Die Liturgie der Heiligsprechung", en CASEL, O. (coord.), *Heilige Überlieferung: Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des heiligen Kultes; dem hochwürdigsten Herrn Abte von Maria Laach Ildefons Herwegen zum silbernen Abtsjubiläum*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1938, págs. 212-233. Además de los distintos trabajos que sobre aspectos particulares iremos citando oportunamente, con carácter general es también a tener en cuenta: DELL'ORO, F., *Beatificazione e canonizzazione: "Excursus" storico-liturgico*, Roma, Centro Liturgico Vicenziano. Roma, 1997.
 3. También ricas por su carácter narrativo son las imágenes –éstas en blanco y negro– de la canonización del dominico peruano Martín de Porres, que datan tan sólo de un par de años antes de las de los mártires de Uganda. En ellas es Juan XXIII quien recibe las distintas ofrendas, que se pueden individualizar a simple vista, lo que aumenta el valor histórico del documento gráfico. Estas instantáneas de las canonizaciones del siglo XX, por su origen fotoperiodístico, son de rápida y fácil consulta a través de internet, donde se pueden localizar con poco esfuerzo tanto en las distintas

instantáneas, además, se advierte cómo aquellas alcanzan a imantar la mirada de Paulo VI, que las recibe con enigmática sonrisa. Será esa atracción extraordinaria ejercida por las ofrendas la que también cautivará a artistas renacentistas y barrocos hasta el punto de consagrarlas como símbolos parlantes de la representación iconográfica de la canonización, un aspecto de importancia visual innegable al que hasta la fecha quizá no se haya prestado la debida atención.⁴

Origen medieval de la ceremonia y su evolución en la Edad Moderna

La dificultad para establecer con seguridad el origen del rito de las ofrendas estriba principalmente en la ausencia de fuentes medievales que nos permitan llegar a conclusiones seguras. Como es sabido, la canonización por parte de los obispos de las distintas diócesis fue la

hemerotecas de acceso libre, como en los propios repositorios gráficos de las revistas históricas, como la estadounidense *Life*, cuya fototeca es copiosa en ceremonias vaticanas. La decadencia del rito de canonización es perfectamente apreciable a través de estas imágenes, especialmente a partir de la década de 1970, cuando las figuras de los panes dorados y plateados se convirtieron en meras hogazas de tahona; los refinados barriles de madera tallada fueron sustituidos por toscas botas de taberna y, al fin, los pájaros, entregados al romano pontífice en jaulas de común apariencia, semejantes, si no fuesen las mismas, a las que de aluminio o acero cincado se comercializan en las pajarerías de cualquier pueblo y que, ni remotamente, alcanzan a evocar los primores artísticos de las que se habían venido usando hasta esas fechas. A pesar de que esta depauperización del rito se pretendió justificar en virtud de una supuesta búsqueda de formas de expresión artística donde primase más la “noble belleza que la mera suntuosidad” (*Sacrosanctum Concilium*, 124), el resultado final parece desmentirlo, intuyéndose que no hubiese habido más motor para estos cambios que el espíritu de desprecio por las formas artísticas que tradicionalmente habían venido inspirando, conforme al decoro eclesiástico, las características materiales de estas singulares piezas de ajuar litúrgico, cuyas últimas expresiones plásticas se conservan en el Museo Histórico Vaticano, recientemente reubicado en el Palacio Apostólico de Castelgandolfo. Este insólito ofertorio, que había supuesto durante siglos una suerte de icono de la propia ceremonia, devino tras estos cambios en una escena tan vulgar que a la postre fue suprimido.

4. Por el contrario, sobre las celebraciones litúrgicas de canonización existe abundante bibliografía que profundiza sobre el concepto de decoro consustancial a las mismas, así como en el desarrollo de las artes efímeras asociadas a sus fastos conmemorativos. Por su particular afinidad con el tema medular que vertebra el presente trabajo nos permitimos mencionar de entre ellas las que siguen: NOEHLES, K., “Apparati berniniani per canonizzazioni”, en FAGIOLO, M. Y MADONNA, M. L. (coords.), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, Gangemi Editore, 1985, págs. 100-108; BOITEUX, M., “La cerimonia di canonizzazione di Santa Francesca Romana. Teatro, riti, stendardi e immagini”, en PICASSO, G. y ROMAGNOLI, A. (coord.), *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed Età Moderna*, Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2013, págs. 99-123.

canonización normal y única que existió en la Iglesia entre los siglos VI y XII.⁵ Lamentablemente, son también pocos los datos conocidos respecto a las ceremonias que con tal reconocimiento de santidad tenían lugar, que además no debían de revestir un carácter unitario ni homogéneo. Sí se identifica, por el contrario, un ceremonial de canonización papal cuyos elementos rituales parecen ir perfilándose a partir de 1130, con la canonización de san Gotardo y alcanzan su madurez en 1391, con la de santa Brígida de Suecia.⁶ Será precisamente en esta última donde se documente por primera vez la ceremonia de las ofrendas que nos ocupa, y lo será gracias al sacrista de Su Santidad, el obispo agustino Pietro Ameley, que dejó descrita esta canonización en un relato que pasaría a formar parte del *Ordo Romanus XV*.⁷

Volviendo sobre la singularidad de las ofrendas, tanto los cirios, como las piezas de pan y los barriles de vino no son extraños a la liturgia pontificia, pues están presentes desde muy antiguo en el rito de consagración de obispos, de donde parece razonable pensar que hubiesen pasado a esta otra ceremonia, como ya había especulado el propio Klausner.⁸ De hecho, aunque atendiendo a las representaciones iconográficas de la canonización se adivina una cierta variedad en la presentación de los dones, los detalles heráldicos, la forma redonda de los panes a modo de hogazas, la cobertura plateada o dorada de los mismos y también de los barriles de vino, resultan casi miméticos respecto de los que nos ocupan.⁹ Así, podemos observarlo en pinturas como La consagración episcopal del beato Nicolò Albergati,¹⁰ de la catedral de Bolonia, obra de Antonio Rossi de mediados del siglo XVIII;

5. DELEHAYE, H., *Sanctus, essai sur le culte des saints dans l'antiquité*, Bruselas, Société des Bollandistes, 1927, págs. 109-121 y 162-189.

6. COBIANCHI, R., "Cerimoniale e cerimonie di canonizzazione agli inizi del Trecento", en D'URSO, T., PERRICCIOLI SAGGESE, A., SOLVI, D. (coords.), *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2017, págs. 355-366.

7. KLAUSER, T., *Op. cit.*, págs. 221-223.

8. *Ibidem*, pág. 228.

9. Joaquín Nabuco, en su extraordinario trabajo sobre el *Pontificale Romanum* se detiene en la forma y ornato de los distintos dones ofrecidos en la consagración episcopal. "*Offertoria. Intorticia solent tradi maiora, videlicet altitudinis unius metri et quatuor librarum, possuntque figuris diversis exornari. Panes solent involvi, unus charta inaurata, alter charta argentata, cum stemmatibus consecratoris et electi, et solent esse fomae rotundae. Bariola erunt plena vino, unum inauratum, aliud argentatum, cum stemmatibus consecratoris et electi ad extremitates*". NABUCO, J., *Pontificalis Romanis. Expositio iuridico-practica funciones pontificalis extraordinariae*, Petrópolis, Vozes, 1945, t. I, págs. 249 y 336, not. 140.

10. ROLI, R., *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bolonia, Alfa, 1977, pág. 291.

La consagración de san Ambrosio,¹¹ de escuela sevillana, que se conserva en el John and Mable Ringling Museum of Art de Sarasota; o La Consagración de san Antelmo de Belley,¹² obra que Vicente Carducho pintó para la cartuja de El Paular hacia 1630 y que actualmente se conserva en el Museo del Prado, entre otras.

En cambio, la presencia de las aves sí que supone una cuestión insólita, que, a pesar de su carga simbólica bien imbricada en relatos veterotestamentarios, difícilmente podría haberse introducido en la ceremonia de no compartir un código de lenguaje comprensible en el momento. A pesar de la segura dimensión simbólica de las ofrendas, cabe suponer que ésta se asiente sobre un sustrato donde dicho lenguaje simbólico pueda arraigar de manera inteligible, debiéndose entender la entrega de estos animales en el contexto de una mentalidad de origen feudal, tan presente entonces en la Iglesia. No descartemos por tanto la posibilidad de que estos dones evocasen también el recuerdo de verdaderos pagos que las partes interesadas en la canonización habrían de hacer a la Sede Apostólica para satisfacer los gastos que el largo proceso canónico y la propia fastuosidad de la ceremonia exigían, lo que explicaría las referencias aisladas a la existencia de otras ofrendas, como un novillo, pollos, gallos, e incluso cantidades de oro, como aparece recogido en la ya mencionada canonización de santa Brígida.¹³

A hilo con lo anterior, conviene recordar los ataques que las canonizaciones sufrieron por parte de los protestantes precisamente por este motivo; valgan como ejemplo las palabras del inefable Marco Antonio de Dominis cuando, resentido, denunciase: “Qué cantidad de dinero requiera una canonización no lo sabe la Curia Romana, sino los grandes príncipes y las grandes ciudades que son quienes sostienen los gastos, lo supo hace poco Milán”, refiriéndose, claro está, a la canonización de san Carlos.¹⁴ Sería prolijo enumerar los testimonios que

11. BRILLANT, V., *Italian, spanish and french painting in the Ringlin Museum of Art*, Nueva York, Scala Arts Publishers Inc., 2007, págs. 388-389.

12. RUIZ GOMEZ, L., “La recuperación de la serie cartujana de El Paular”, en BARCELÓ DE TORRES, E., y RUIZ GOMEZ, L., (coords.), *La recuperación de El Paular*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2013, págs. 185-190; DELGADO LÓPEZ, F., “Juan de Baeza y las pinturas de Vicente Carducho en la cartuja de El Paular”, *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, págs. 190-191.

13. “*Item dicti executores miserunt unam pintolam de auro Papae valoris C ducatorum, et unum vitulum, XXIII capones, XXIII pullos, XXIII columbos, duo barilia de vino*”. MABILLON, J., *Musei italici tomus II complectens antiquos libros rituales sanctae Romanae Ecclesiae*, París, Edmundi Martin, 1689, pág. 538.

14. “*Quantam vero vim pecuniae Canonizatio requirat, novit Curia Romana, ita ut iam nisi magni Principes, aut amplae civitates (novit hoc nuper Mediolanum) sumptus pro-*

sobre este asunto se podrían traer a colación, valga de ejemplo el del cardenal Próspero Lambertini –futuro Benedicto XIV– cuando se queja de quienes, como el célebre doctor Guy Patin hacían causa de los gastos tremendos que suponían las canonizaciones y que “predican que fuese más útil en el futuro que esas sumas de plata y de oro se utilizase para la recuperación de algún reino sometido a los infieles”.¹⁵ No parece casual esa alusión a los dos clásicos metales monetarios: la plata y el oro, pues eran precisamente así representados los distintos dones: dos barriles de vino, uno plateado y otro dorado; dos piezas de pan simuladas: una plateada y otra dorada; dos jaulas con tórtolas y palomas: la una de madera plateada y la otra dorada. Los cirios, igualmente de mayor y menor número de libras, es decir, también unos máspreciados que otros, habían sido con frecuencia utilizados como medio común de pago en el ámbito eclesiástico. Y qué decir de las aves, que tantas veces habían sido consideradas como forma de pago de los tributos, incluso en meros arrendamientos o censos urbanos, hasta fechas avanzadas de la Edad Moderna.

De estas últimas, cabe señalar que estuvieron ausentes de las canonizaciones llevadas a cabo por Benedicto XIII. Al papa Orsini, que por su erudición en materia litúrgica y de arte sacro bien puede tenerse por una suerte de tardío y meridional Borromeo, lo de los animales debió de parecerle algo demasiado pintoresco, acaso impropio del decoro debido en la casa de Dios. Y quizá no le faltase algo de razón pues se conoce a través de una crónica que de la canonización de san Diego de Alcalá en 1588 hizo el patricio véneto Marcantonio Michiel, testigo ocular de la misma, que al final de ésta se abrían las jaulas, los pájaros volaban por la nave de San Pedro, tratando los fieles de atraparlos quien sabe con qué intención.¹⁶ Desde luego, esta suelta de aves debía de ser un acto de cierta antigüedad, pues descripciones un siglo anteriores, como la recogida en el *Ordo Canonizationis Sanctorum* de 1494 reunido por David Wilkins, mencionan que al menos una de las palomas blancas que se ofrecían enjauladas debía estar en condiciones de poder volar.¹⁷ A pesar de ello, el cardenal Giuseppe Tomassi di Lampedusa,

moveant”. DE DOMINIS, M. A., *De republica ecclesiastica*, Hanover, 1622, citado por LAMBERTINI, P., *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, Bologna, Formis Longhi, 1734, t. I, pág. 422.

15. LAMBERTINI, P., *Op. cit.*, t. I, pág. 422.

16. MELUSO, S., “La canonizzazione di San Francesco di Paola nella cronaca di Marcantonio Michiel”, *Calabria letteraria*, 7,8 y 9, 2003, págs. 52-54.

17. “Oratorum, procuratorum, sive solicatorum canonizationis primus offert unum canistrum depictum, in quo erunt aliqui columbi albi, quorum unus saltem evolare possit” WILKINS, D., *Concilia Magnae Britanniae et Hiberniae a Synodo Verolamiensi a.d.*

docto liturgista, consideraría oportuno prescindir de esta simbología animal y, como hemos señalado, obediente a su consejo, Benedicto XIII decidió suprimirla.¹⁸ No obstante, el arraigo popular que estas singulares ofrendas tendrían en la ceremonia debió de ser importante, hasta el punto de ser retomadas por su sucesor, Clemente XII, en 1737.¹⁹

Aproximación a la dimensión simbólica de la ceremonia

La lectura de las numerosas descripciones y relatos conservados que tratan sobre las canonizaciones de los siglos XVI al XIX (figura 1), permite advertir cierta pluralidad y hasta divergencia en cuanto a las interpretaciones simbólicas que reciben cada una de las ofrendas.²⁰ Lo cierto es que sobre el



Fig. 01. Giovanni Battista Mari, *De mystica rerum significatione quae in sanctorum canonizatione ad missarum solemnium summo pontifici offerri solent*, Roma, 1658.

CCCCXVI ad Londinensem a.d. MDCCXVII, t. III, Londres, R. Gosling; F. Gyles; T. Woodward; et C. Davis, 1737, pág. 639.

18. FONTANINO, J., *Codex constitutionum quas summi pontifices ediderunt in solemnibus canonizationibus sanctorum a Johanne XV ad Benedictum XIII, sive ab a. D. 993 ad a. D. 1729*, Roma, Typographia Reverenda Camerae Apostolicae, 1729, pág. 160.

19. KLAUSER, *Op. cit.*, pág. 228.

20. Los autores suelen remitir a las numerosas oblationes del Antiguo Testamento, como el ofrecimiento de Caín y Abel, de Noé, de Moisés, y también del Nuevo, al evocar los dones traídos desde oriente por los reyes magos. En las velas algunos autores quisieron encontrar un doble simbolismo, por una parte, el de la cera, que evocaría la humanidad percedera, y su llama ardiente, que haría lo propio con el esplendor de la vida del nuevo santo, brillando como ejemplo para los fieles. Otros autores, en cambio, hablan de esa misma llama como representación del amor de los fieles a Dios, o incluso el fuego de la caridad. El pan se pone en correspondencia con el sustento humano y con el pan vivo que es Cristo. El vino también alude a las prácticas sacrificiales de la antigüedad, al tiempo que inspira a los intérpretes relaciones místicas como vino de la devoción, de la caridad y del remordimiento. ROCCA, A., *De Sanctorum Canonizatione Commentarius*, Roma, Guglielmo Facciotto, 1601, págs. 129-133; MARI, G. B., *De mystica rerum significatione quae in sanctorum canonizatione ad missarum solemnium summo pontifici offerri solent*, Roma, Tipografía de la Reverenda Cámara Apostólica, 1658, *passim*; CHIAPPONI, G., "Dissertatio de Oblationum in Missa Canonizationis Sanctorum Mysteriis", en *Acta Canonizationis*

vino y el pan sí existe una simbología enraizada en la tradición católica, pues son las especies esenciales del culto eucarístico, como también sucede con los cirios, tan presentes en el imaginario litúrgico y en general del templo. Más compleja resulta la interpretación de los animales, y así, mientras que para unos la collera de tórtolas podía ser un símbolo de la unión del propio Jesucristo con su Iglesia, para otros haría alusión a los santos que se retiraban del mundo para vivir en soledad. En definitiva, una no desdeñable variedad de alternativas hermenéuticas que leídas una detrás de otra causan inevitable desconcierto.²¹ Suponemos que algo así debió de sucederle a Giuseppe Löw, autor de la voz “canonización” en esa obra monumental y fundamental que es la *Enciclopedia Cattolica*, voz que ocupa en la misma nada menos que veinte páginas, de modo que se comprende que llegasen a la conclusión de que “las más o menos doctas deducciones de autores antiguos y modernos acerca del significado de las oblações de animales carecen de fundamento real”.²²

Sin embargo, no debemos conformarnos con eso, volvamos a Klauser. Para el alemán las ofrendas inanimadas harían referencia a las virtudes teologales representadas por la vela (fe), el pan (la esperanza) y el vino (la caridad). Sólo como hipótesis considera que la inclusión de los animales pudiese servir para completar el panorama como símbolo de las virtudes cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza).²³ Sin embargo, algunos aspectos que entroncan con lo ya dicho respecto a las ofrendas de plata y oro, no deberían de soslayarse. Precisamente, como relata en el Antiguo Testamento el libro de Esdras, de estos dos metales se conservaban numerosas ofrendas en el tesoro del Templo de Jerusalén.²⁴ El mismo templo que admitía como animales sacrificiales precisamente tórtolas y palomas, como se ve con frecuencia

Sanctorum, Pii V. Pont. Max., Andreae Avellini, Felicis à Cantalicio, & Catharinae de Bononia, habitae a Sanctissimo Domino Nostro Clemente XI pontifice maximo, Roma, Typographia Vaticana, 1720, pp. 255-288; MEMMI, G. B., *Il sacro rito di canonizzare i santi*, Roma, Girolamo Mainardi, 1726; AMICI, G., *Il sacro rito della canonizzazione brevemente descritto*, Roma, Cracas, 1807, págs. 49-68.

21. Las palomas, con frecuencia son consideradas como imagen del Espíritu Santo, si bien también pueden simbolizar la paz después del diluvio. Las tórtolas se asocian a la ofrenda de Abraham, prenda de la fidelidad. Otros en cambio le atribuyen una significación ligada a la pureza de cuerpo y mente, sin faltar los que descubren en el modo de vida de estas aves una analogía con la vida retirada y contemplativa. Por fin, los otros pájaros pequeños representaron para muchos la caridad y el ardiente amor de Dios e incluso, invocando a san Gregorio, las almas de los justos, entre los que se encontrarían los canonizados. *Íbidem*.

22. PASCHINI, P. (dir.), *Enciclopedia Cattolica*, Roma, 1949, t. III, cols. 569-666.

23. KLAUSER, T., *Op. cit.*, págs. 227-228.

24. “Dieron para el tesoro de la obra, según sus medios, sesenta y un mil daricos de oro, y cinco mil minas de plata”, Esdras, 3, 69.

en las representaciones artísticas de la presentación del Niño Jesús al Templo.²⁵ Por tanto, quizá cupiese entender que, a un primer nivel de orden monetario, que relaciona las ofrendas con la financiación del proceso, ceremonia y fiesta de canonización, se le pueda superponer una segunda lectura simbólica según la cual serían vestigios de los ritos sacrificiales del judaísmo que la religión cristiana habría en cierto modo reemplazado por la santidad, razón por la cual se recalcan fastuosamente durante la celebración de la canonización.²⁶

Símbolos parlantes para una iconografía de la canonización

Para señalar el valor iconográfico de estas ofrendas es necesario regresar sobre algo que ya dejamos esbozado al principio del presente estudio: la presencia en las ceremonias litúrgicas de gestos corporales y elementos materiales que por su potencia visual fueron sistemáticamente seleccionados por los artistas, de modo que funcionaban como una suerte de iconos estables de una celebración determinada. Así, al igual que de entre las decenas de ceremonias que tienen lugar durante la misa, la de la elevación de la hostia consagrada quedó como la preferida por los pintores, en una suerte de metonimia visual que representaba iconográficamente el sacrificio de la misa en su completo desarrollo, creemos que estas ofrendas singulares alcanzaron el estatus de símbolos parlantes para el reconocimiento e identificación de la canonización plásticamente representada. Cabe pensar que la predicación del papa, que rara vez acontecía y sin embargo era acostumbrada en esta ceremonia, la procesión de entrada con el estandarte, u otras escenas que también se podrían haber escogido del rito de canonización, careciesen de la singularidad y fuerza expresiva de este ofertorio.²⁷ Así, incluso cuándo el artista optaba por otro momento de la celebración, se asegura de que la credencia con las ofrendas quede netamente visible, como una suerte de símbolo parlante. Será el caso de tres frescos romanos realizados entre 1589 y los primeros años del

25. El evangelista san Lucas relata el episodio histórico de la presentación del Niño Jesús al Templo: “También debían ofrecer un sacrificio un par de tórtolas o de pichones de paloma, como ordena la Ley del Señor”, Lucas, 2, 24.

26. GIRARD, R., *El sacrificio*, Madrid, Encuentro, 2012, págs. 75 y ss.

27. PARAVICINI BAGLIANI, A., “Il rito pontificio di canonizzazione e l’ineranza della Chiesa”, en PICASSO, G. y ROMAGNOLI, A. (coords.), *La caninizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed Età Moderna*, Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2013, págs. 3-19.



Fig. 02. Giovan Battista Ricci, *Canonización de San Carlos Borromeo*. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, 1610-1611.

Fig. 03. Giovan Battista Ricci, *Canonización de San Carlos Borromeo*. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, 1610-1611. Pormenor.



siglo XVII, que representan la Canonización de san Jacinto de Cracovia, la de san Diego de Alcalá y la de santa Francisca Romana. La primera de ellas, realizada por Federico Zuccari en la capilla Bernieri de la basílica de Santa Sabina en el Aventino, dispone de forma pionera un encuadre lateral de la escena, lo que permite aumentar la visibilidad de los perso-

najes participantes.²⁸ La canonización de san Diego, de Cesare Conti, ocupa la sobrepuerta de la primera estancia de la librería secreta de la Biblioteca Apostólica Vaticana.²⁹ Por último, Giovan Battista Ricci sería el encargado de realizar la pintura que plasma la ceremonia de canonización de santa Francesca Romana, ubicada en la primera sala Paolina de la Biblioteca Apostólica Vaticana, y de la cual se conserva un dibujo preparatorio en el Louvre.³⁰ En todas estas obras observamos que las ofrendas ocupan aún la credencia, tratándose por tanto de un momento previo a la procesión que culmina con la entrega de aquellas al romano pontífice.

Pero la fuerza expresiva de la procesión de los procuradores de la causa portando los vistosos dones no escapó a los pintores, que supieron explotar sus muchas posibilidades plásticas. Será el caso de pinturas murales como la que representa la canonización de san Carlos Borromeo (figura 2), en la primera Sala Paolina de la Biblioteca Apostólica Vaticana, quizá el ejemplo más elocuente de cuantos podemos tratar al respecto. Su autor, Giovan Battista Ricci, la realizó entre los años 1610 y 1611, ocupando el testero justamente contrario al de la canonización de santa Francesca Romana, al que ya nos referimos anteriormente.³¹ La elección por parte de Ricci del momento de la celebración en que tiene lugar la procesión con las ofrendas es substancial, ya que al centrar la escena, atrae todo el protagonismo de la pintura, cuya fuerza iconográfica parte de la presencia, altamente descriptiva, de los integrantes del cortejo portando los cirios decorados, las colleras de palomas y tórtolas, las piezas de pan y los dos barriles decorados de

28. ACIDINI LUCHINAT, C., *Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento*, Milán, Jandi Sapi, 1999, págs. 234-246; FUSCO, R., “Modelli iconografici giacintiani nelle pale d’altare in Italia fra tardo-manierismo e la prima età barocca”, en FUSCO, R. y NOCON, A. (coords.), *Seminatore della parola. San Giacinto Odrowaz, apostolo del nord Europa*, Todi, Tau, 2010, págs. 51-90; CASALE, V., *L’arte per le canonizzazioni. L’attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, Turin, Umberto Allemandi, 2011, pág. 94.

29. ZUCCARI, A., “Il cantiere pittorico della Biblioteca Sistina: i cicli di affreschi e alcuni progetti grafici”, en CERESA, M. (coord.), *La Biblioteca Vaticana tra Riforma cattolica, crescita delle collezioni e nuovo edificio (1535-1590)*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, pág. 408; ZUCCARI, A., “Una Babele pittorica ben composta. Gli affreschi sistini della Biblioteca Apostolica Vaticana”, en AA.VV., *La Biblioteca Apostolica Vaticana*, Milán, Jaca Book, 2012, págs. 272-273, 304-306; FRASCARELLI, D., “Gli affreschi sistini: Il programma iconografico”, en AA.VV., *La Biblioteca Apostolica Vaticana*, Milán, Jaca Book, 2012, págs. 178-265.

30. FUMAGALLI, E., “La decorazione pittorica: progetti e realizzazioni”, en MONTUSCHI, C. (coord.), *La vaticana del Seicento (1590-1700). Una biblioteca di biblioteche*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 2014, págs. 659-662.

31. *Ibidem*, págs. 660-662.



plata y oro (figura 3). Si se compara el resultado final del fresco con el dibujo preparatorio (figura 4), conservado en el Museo de Bellas Artes de Anger, puede observarse cómo la escala ha aumentado, de modo que el cortejo aparece más cercano al espectador, con más detalles y con las propias ofrendas redimensionadas, lo que les lleva a tomar aún mayor protagonismo.³² Como ha sido señalado por el padre Rasmussen, Ricci representó al fresco una suerte de imagen casi “fotográfica” de la ceremonia de canonización de Borromeo, a la que probablemente habría asistido, dado que ésta tuvo lugar en noviembre de 1610, cuando tanto él como sus colaboradores estaban ya trabajando en la biblioteca.³³



Pero, a pesar de que podamos considerar esta obra de Ricci como el modelo paradigmático, hay que señalar que no fue la primera pintura donde la procesión con los dones tenía una presencia destacada. Así sucede en la pintura que preside el oratorio de la cocina del santuario de la casa de santa Catalina (figura 5), obra dedicada a la canonización de la santa por el papa Pío II, que fue realizada por Francesco Vanni en 1600.³⁴ A diferencia de la conocida obra del mismo tema que un siglo antes pintase Pinturicchio para

Fig. 04. Giovan Battista Ricci, *Canonización de San Carlos Borromeo*. Dibujo preparatorio. Museo de Bellas Artes de Anger, 1610.

Fig. 05. Francesco Vanni. *Canonización de Santa Catalina de Siena*. Santuario de Santa Catalina. Siena, 1600.

32. *Ibidem*, pág. 660.

33. RASMUSSEN, N. K., “Iconography and Liturgy at the Canonization of Carlo Borromeo”, *Analecta Romana Instituti Danici*, 15, 1986, págs. 119-150.

34. MARCIARI, J., “Francesco Vanni. Artistic Vision in an Age of Reform”, en BOORSCH, S. y MARCIARI, J., *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena*, New Haven, Yale University Art Gallery, 2013, pág. 22; CHANDLER KIRWIN, W., “The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena. Revised Dating for the Paintings”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 16, 1972, págs. 210-211.

la Biblioteca Piccolomini de la misma ciudad, donde el cuerpo presente de la santa sienesa, rodeado de eclesiásticos y seglares con velas encendidas configura un conjunto de difícil identificación temática si se carece de elementos de conocimiento previos, la obra de Vanni es fácilmente reconocible gracias a los personajes que, alineados, se disponen a entregar al pontífice un cirio, una collera de palomas, una pieza de pan y otros dones.³⁵ Si bien esta pintura parece prescindir de las pretensiones descriptivas que albergaba el fresco vaticano de Ricci, la inclusión de la procesión de las ofrendas, con su potente carga emblemática, contribuyó a consolidar un modelo iconográfico de éxito.

También representa la ceremonia de canonización de la terciaria el óleo de Mattia Preti conservado en la iglesia de Santo Domingo de Siena (Figura 6), que data de hacia 1673 y que alcanzaría notable eco a mediados de la siguiente centuria, cuando fue reproducido en un grabado anónimo abierto en Florencia.³⁶

Preti, que sitúa la celebración en el *sagrato* de una gran basilica, esto es, insólitamente al aire libre, aprovecha las posibilidades que el tema proporciona, para permitirse introducir en la escena, en la figura del



Fig. 06. Mattia Preti. *Canonización de Santa Catalina de Siena*. Iglesia de Santo Domingo, Siena, 1673.

35. ACIDINI LUCHINAT, C., "Pintoricchio", en AA.VV., *Pittori del Rinascimento*, Florencia, Scala, 2004, págs. 217 y 226-228.

36. SPIKE, J. T., *Mattia Preti: Catalogo ragionato dei dipinti*, Taverna, Museo Civico di Taverna, 1999, págs. 279-280, n. 216.



Fig. 07. Giacinto Gimignani. *Canonización de San Francisco de Borja*. Iglesia del Smo. Nombre de Jesús. Roma, 1671 ca.

porteador de uno de los barriles de vino, a un arrumbador de taberna, una licencia artística tan extraña al decoro como habitualmente tolerada durante el barroco. Igualmente, Giacinto Gimignani escogió, al representar la Canonización de San Francisco de Borja que se encuentra en la antesacristía del Gesù de Roma (figura 7), el momento de la procesión con las ofrendas, donde aparecen tres jesuitas que llevan jaulas doradas y plateadas de bulboso diseño y otros dos portando gruesos cirios decorados. Con una ambientación que trata de ser fiel al acontecimiento, la escena tiene lugar en el crucero de la basílica de San Pedro, junto al pilar de la Verónica, donde para la ocasión se ha ubicado el trono del papa, que comienza a recibir los dones de manos de los postuladores jesuitas de la causa. Se trata de una obra posterior a 1671 de la cual también se conserva un dibujo preparatorio en la Galería de Arte de Ontario.³⁷ Otras dos pinturas anónimas del siglo XVII, que parecen versiones de una fuente común, acaso flamenca, representan la quintuple canonización de 1622, la llamada “de los santos españoles”. Se encuentran en la antesacristía de Il Gesù en Roma –frente a la anteriormente descrita– y en la escalera

37. FISCHER PACE, U. V., “Inediti di Giacinto Gimignani in Chiese romane”, en BERNARDINI, M. G., (coord.), *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell’Arco*, Milán, Skira, 2004, págs. 215-216, lám. LXXXVII.

de acceso al camarín del monasterio de las carmelitas descalzas de Alba de Tormes (Salamanca).³⁸ Ambas representan al cardenal Ludovisi ante Gregorio XV, que acaba de leer la bula de canonización, tratándose por tanto de los instantes previos a la procesión con las ofrendas, cuyos participantes —carmelitas en la de Alba de Tormes y jesuitas en la de Roma— aparecen preparados para iniciarla, adivinándose la presencia de los portadores de cirios y de una jaula dorada con palomas. Por último, conviene también señalar la extensión de estos símbolos parlantes a obras de carácter más popular y vernáculo, donde las ofrendas se presentan al espectador con la misma intención que en las obras analizadas. Será el caso, por ejemplo, de la Canonización de Santo Domingo de la Pinacoteca Diocesana de Rieti, obra de Antonio Concioli, de 1791.³⁹ Curiosamente, la jaula representada en esta pintura guarda cierto parecido formal con la de primorosa talla barroca que se conserva en la Galería Doria Pamphilj de Roma, que se tiene por utilizada en las canonizaciones de Clemente XIII de julio de 1767.⁴⁰

También en escultura será constante la presencia de los singulares dones, que contribuyen a facilitar la inmediata identificación de la escena representada. Volviendo a la iglesia romana del Smo. Nombre de Jesús, en el crucero del lado del evangelio, flanqueando el altar de san Ignacio, existen dos grandes relieves marmóreos, de los cuales, el de la derecha representa la canonización del fundador de la Compañía (figura 8). Se trata de la primera obra conocida del escultor Bernardino Cametti, que la habría realizado entre de 1695 y 1698 bajo la dirección del padre Andrea Pozzo.⁴¹ El momento elegido es una vez más el de la entrega de los dones al papa tras la procesión con los mismos. Aquí en

38. GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., “Canonización de Santa Teresa en Roma. 1622”, en DOBADO FERNÁNDEZ, J. y MARTÍN LOZANO, J. E., *Teresa de Jesús, maestra de oración*. [Catálogo de obras], Valbuena de Duero, Fundación Las Edades del Hombre, 2015, págs. 436-437.

39. TOZZI, I., “Un pittore per San Domenico: il cavaliere Antonio Concioli da Pergola e la tela della Canonizzazione”, *Italia da conoscere*, 20 de agosto de 2015.

40. La atribución de la finalidad litúrgica de esta jaula la tomamos de Vittorio Casale, quien también pone en relación con la mencionada pieza un pequeño barril, tallado y con escudo de armas, que incluso reproduce fotográficamente. A pesar de ello, al actual conservador del Palacio Doria Pamphilj le resulta una pieza completamente desconocida y ajena a los fondos de esta colección romana. Agradezco esta información al Trust Doria Pamphilj y, en particular, a la doctora Barbara Marini Clarelli. CASALE, V., “Addoppi per beatificazioni e canonizzazioni: la rappresentazione della Santità”, en FAGIOLO, M. (coord.), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*. Atlante, Turín, Umberto Allemandi, 1997, pág. 62.

41. BERTOLOTTI, A., *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Mantua, Mondovi, 1884, pág. 209; FERRARI, O. y PAPALDO, S., *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Bozzi, 1999, pág. 100.



Fig. 08. Bernardino Cametti.
Canonización de San Ignacio de Loyola. Altar de San Ignacio.
Iglesia del Stmo. Nombre de Jesús. Roma, 1695-1698.

concreto, mientras que un jesuita ofrece al papa uno de los cirios, otro aguarda el momento de hacerle entrega de la collera de palomas que lleva consigo. El encargado de ejecutar el relieve que con éste hace *pendant*, Angelo de Rossi, fue también autor, en 1725, del relieve del cenotafio del papa Alejandro VIII de la basílica vaticana (figura 9), que representa la canonización de los santos Juan de Sahagún, Pascual Bailón, Lorenzo Justiniani, Juan de Capistrano y Juan de Dios en 1698.⁴²

42. CASALE, V., *L'arte per le canonizzazione...*, pág. 189; OLSZEWSKI, E. J., *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican Tomb of Pope Alexander VIII*, Filadelfia, American Philosophical Society, 2004, págs. 95-122; NOË, V., *Le tombe e i monumenti funebri dei papi nella Basilica di San Pietro in Vaticano*. Roma, Franco Cosimo Panini,



La decisión de prescindir de las jaulas, mostrando las aves en una disposición de aparente libertad sobre la bandeja en que son ofrecidas al papa (figura 10), es un recurso que acaso podría haber tomado el escultor de la obra de Cametti, que necesariamente habría conocido al complementar la suya en *Il Gesù*. De Rossi, que resuelve el relieve con auténtica maestría, compone un conjunto cargado de plasticidad, monumentalidad y dinamismo e, iconográficamente, recurre una vez más a exponer los dones como elementos parlantes —están presentes en esta ocasión los cirios, una collera de pájaros, un barril de vino y un par de vasos que habrían de contener los panes— que definen iconográficamente la escena. Por último, al igual que constatamos la filtración de los paradigmas iconográficos consagrados por la pintura en autores secundarios y ámbitos periféricos, el fenómeno se constata también en la escultura, pudiendo ponerse de ejemplo paradigmático de ello la teatral representación



Fig. 09 y 10. Angelo de Rossi. *Canonización de los santos Juan de Sahagún, Pascual Bailón, Lorenzo Justiniani, Juan de Capistrano y Juan de Dios*. Cenotafio de Alejandro VIII. Basílica de San Pedro del Vaticano. Roma, 1725.

2000, págs. 45-54; PASCORI, L., *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (Ed. crítica de A. Marabottini), Perusa, Electa Editori Umbri, 1992, págs. 379-380, n. 7.



Fig. 11. Dionigi Bussola. *Canonización de San Francisco de Asís*. Sacro Monte de Orta (Novara), 1661 ca.

de la canonización de san Francisco de Asís en la vigésima capilla del Sacro Monte de Orta (Novara) (figura 11), donde a partir de 1661 el escultor Dionigi Bussola desplegó, con medio centenar de esculturas de terracota, una impresionante recreación de la ceremonia de 1228 en Asís, pero desbordante de candorosos anacronismos, al inscribirse la escena en una ambientación arquitectónica barroca donde los personajes visten como prelados, eclesiásticos, nobles y criados del siglo XVII.⁴³ El desconocimiento del desarrollo del rito por parte de Bussola, que hace recoger al papa uno de los cirios de manos del diácono, no le impide reconocer las ofrendas como elementos necesarios para la identificación de la ceremonia, e introduce una pareja de niños pajes que portan sendas colleras de aves —palomas y tórtolas seguramente, aunque la identificación no es fácil— en unas cestas que recuerdan a las de la pintura de Francesco Vanni en Siena.

43. MATTIOLI CARCANO, F., "L'opera di Dionigi Bussola al Sacro Monte di san Francesco d'Orta", en *Un artista del Seicento tra Piemonte e Lombardia. L'opera dello scultore Dionigi Bussola nei Sacri Monti*, Gravelona Toce, Regione Piemonte, 2006, págs. 52-53; CASATI, A., "Riflessioni sul naturalismo lombardo e una proposta per Dionigi Bussola. Sculture in Terracotta in area lomellina nel Seicento", *Viglevanum*, 25, 2015, pág. 53.

Una búsqueda detenida y pormenorizada seguramente podría aportar nuevos ejemplos pictóricos y de escultura con los que apuntalar la idea reiteradamente expuesta, basta echar un superficial vistazo a muchas de las estampas grabadas por Antonio Tempesta, Giovanni Battista Falda o Pierre Mortier, entre otros, donde no suelen faltar los dones tantas veces aludidos.⁴⁴ Resulta además especialmente significativo que aparezcan representadas las ofrendas incluso en las medallas conmemorativas labradas con motivo de estas fastuosas celebraciones, dado el escaso espacio disponible para la representación de la escena. En este sentido, cabe destacar las acuñadas por Gasparo Mola con motivo de la canonización de san Andrea Corsini en 1629, donde, a pesar de que el momento inmortalizado sea el de la lectura de la bula de canonización por parte de Urbano VIII, el escultor dispuso en primer plano la credencia con los dones claramente visibles.⁴⁵

En definitiva, unos artistas describirán estas singulares ofrendas con más detalle, otros más sucintamente; fidelidad a la ceremonia litúrgica y sus ritos, o licencias y libertades al representarlos; pormenorizadamente o como un mero apunte pictográfico, pero en general todos recurren a estos dones, y más particularmente a los animales, como eficaces elementos parlantes de identificación iconográfica. Así lo vio en 1862 monseñor Stefano Ciccolini, quien fuese prefecto de la Biblioteca Vaticana, cuando, con notable sagacidad, apuntase que

“es verdad que de los animales en las memorias de las canonizaciones siempre se hace mención [...], como de algo especial de aquel rito se valen de ellos los artistas para indicar la extraordinaria solemnidad, y la pintura la retrató en el Vaticano, en la sala de Paulo V, para que permaneciese la memoria de la canonización de Carlos Borromeo, llevada a cabo por aquel pontífice en 1610, y la escultura lo hizo en relieve en la urna que guarda los restos mortales de Alejandro VIII, que la misma ceremonia, con gran solemnidad de pompa, en 1690 había celebrado”.⁴⁶

44. CASALE, V., “La Basilica di S. Pietro nelle cerimonie di beatificazione e di canonizzazione del Seicento”, en MORELLO, G. (coord.), *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma, Gangemi Editore, 2012, págs. 445-454.

45. CASALE, V., *L'arte per le canonizzazioni...*, pág. 129.

46. CICCOLINI, S., *Delle oblazioni presentate al Sommo Pontefice nella canonizzazione de' beati*, Roma, Fratelli Monaldi, 1867, págs. 81-82.