TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA ÚLTIMA CENA Y SIMBOLISMO EUCARÍSTICO EN LAS IMÁGENES DE LA EDAD MEDIA

María RODRÍGUEZ VELASCO

Universidad CEU San Pablo
Departamento de Humanidades
mrodriguez.fhm@ceu.es

Recibido: 30/11/2016
Aceptado: 15/12/2016

Resumen: La Última Cena es uno de los episodios más repetido en las imágenes cristianas desde sus comienzos, ya que expresa la institución de la Eucaristía y es un instante clave en el ciclo de la pasión de Cristo. Desde el siglo IV se han sucedido distintas fórmulas iconográficas para su representación, sintetizadas esencialmente en tres: anuncio de la traición de Judas, consagración del pan y el vino y comunión de los apóstoles. Las variantes en el tratamiento de las figuras y de los motivos iconográficos más significativos encuentran respuesta fundamentalmente en la lectura prefigurativa de los textos patrísticos y en la liturgia del Jueves Santo.

Las fuentes literarias y la liturgia nos introducen a la identificación entre los apóstoles de Pedro, Juan y Judas, aunque cabe la introducción de otros personajes anacrónicos. La composición de la Última Cena queda determinada siempre por la disposición y forma de la mesa, si bien para la lectura iconográfica son los motivos dispuestos sobre ella (pez, cordero, pan y vino) los que enriquecen el significado puramente narrativo del episodio bíblico.

Palabras clave: Última Cena; Eucaristía; Iconografía Cristiana; Traición de Judas; Prefiguraciones.

Abstract: From the beginnings of Christian art, the Last Supper has been one of the most recurrent topics, both as an ultimate representation of the institution of the Eucharist, and as an essential moment of the cycle of the Passion of Christ. Since the fourth century, different iconographic forms have been used to depict the Last Supper. These can be mainly categorized in three: the announcement of the betrayal of Judas, the consecration of the bread and the wine and the communion of the apostles. The variants in the treatment of the figures and the most significant iconographic motifs stem fundamentally from the prefigurative reading of patristic texts and the Holy Thursday liturgy.

Literary sources and liturgy lead us to identify Peter, John and Judas, although other anachronistic characters have been introduced at times. The composition of the Last Supper is always characterized by the layout and the shape of the table. However, in the iconographic reading, the motives that appear on this table (fish, lam, bread and wine) uplift the purely narrative nature of the biblical episode.

Key words: Last Supper; Eucharistic; Christian Iconography; Betrayal of Judas; Prefigurations.

Atributos y formas de representación

Son numerosos los atributos iconográficos que han enriquecido las imágenes de la Última Cena a lo largo de los siglos, así como las fórmulas escogidas para su representación, por lo que analizaremos estas últimas a la par que las variantes de los símbolos parlantes. Desde sus orígenes en el arte paleocristiano, como se advierte en los cubículos de la Catacumba de San Calixto, la mesa se convierte en motivo determinante

BY-NC-ND

para la distribución de las figuras y la articulación del marco espacial del cenáculo. Inicialmente, en los frescos paleocristianos y las imágenes bizantinas, la forma escogida para su representación es la de sigma o media luna, con las figuras recostadas en una disposición heredada de los *triclinia* romanos. Es en torno a mediados del siglo XI cuando en la tradición occidental se introduce la mesa rectangular, desde entonces dominante, que facilita la ordenación de los personajes en planos sucesivos y se asimila mejor al carácter narrativo de la escena y a su adecuación a los marcos pictóricos y escultóricos, como se aprecia en los frescos de San Baudelio de Berlanga o del Panteón de Reyes de San Isidoro de León, conjuntos pictóricos datados hacia 1125. No obstante, como muestra de las variantes que podemos encontrar respecto a la forma de la mesa, destaca la excepcionalidad de la miniatura del *Breviario de Oderisio*, abad de Montecassino entre 1087 y 1105, con una sencilla mesa triangular[1].

Sobre la mesa hallamos los alimentos propios de la cena pascual, recreados en las imágenes bizantinas y en sus derivadas románicas siguiendo una perspectiva abatida que facilita su claridad expositiva, dado que la cotidianidad de los motivos se reviste de significados simbólicos que enriquecen la composición más allá de la mera consideración del relato evangélico. En este sentido, en las pinturas paleocristianas, en las imágenes bizantinas y en gran parte de las románicas, se generaliza la presencia del pez, que no obedece a la tradición de la pascua judía descrita en el libro del Éxodo (Ex 12, 1-36) y protagonizada por el cordero. La recreación de los artistas se explica desde la consideración del pez (*IXΘYC*, acróstico de *Jesús Cristo de Dios Hijo Salvador*) como uno de los primeros símbolos para referir a Cristo en las imágenes-signo preconstantinianas.

Dölger, tras su estudio de las exégesis patrísticas que arrancan del siglo II, concluye que los escritos cristianos en torno al año 400 ya estaban además familiarizados con el simbolismo eucarístico del pez[2], lo que incidiría en la inspiración de las formas artísticas de la Última Cena. En este sentido se pronuncia san Agustín en sus *Confesiones*, al presentar alegóricamente a Cristo como un "Pez extraído del fondo de las aguas" y que sirve "como alimento a la tierra piadosa"[3]. También entre las fuentes orientales hallamos testimonios al respecto, como el *Diálogo interreligioso con los persas sasánidas*, donde se cita a "un pez de cuya carne se alimenta toda la humanidad"[4]. De forma más explícita, las epístolas de Paulino de Nola, en la primera mitad del siglo V, citaban al pez como tipo de la Eucaristía[5].

En las representaciones románicas la continuidad del pez, que se aprecia por ejemplo en el folio CCCXXIIIv de la *Biblia de Ávila*, alterna con el cordero preceptivo en la pascua judía y cuya sangre era símbolo de la alianza entre Dios y su pueblo (Ex 12, 13). La introducción del cordero en la Última Cena, más allá del cumplimiento de la tradición, refiere indirectamente el sacrificio de Cristo conmemorado en la Eucaristía, como sintetiza san Ambrosio al afirmar que "en la inmolación del cordero cabe adivinar la

[1] TOUBERT, Hélène (1971): p. 210.

[2] DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 203.

[3] SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, XIII, 23-34, en SAN AGUSTÍN (ed. 2005): p. 489.

[4] Cfr. DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 202.

[5] MOREY, Charles (1910): p. 413.

pasión del cuerpo del Señor"[6]. De esta forma, siguiendo las exégesis de los Padres de la Iglesia, el cordero de la pascua judía es figura del cordero inmolado en la Última Cena, por lo que la sangre de Cristo como *agnus Dei* sella la nueva Alianza[7]. Junto a las figuras animales, sobre la mesa tampoco faltan el pan ácimo y el vino, evocadores de las indicaciones del Éxodo sobre la cena pascual y a la vez claros referentes del significado eucarístico de la representación de la Última Cena. Los artistas habitualmente representan los panes completos, a menudo signados con la cruz, pero desde finales del siglo XI, como se aprecia en el fresco de Sant'Angelo in Formis, es también habitual la presencia del pan ya partido para referir gráficamente el rito eucarístico derivado del relato evangélico: "lo partió y lo dio a sus discípulos" (Mt 26, 26).

El resto de los objetos dispuestos sobre la mesa responden al contexto del ágape y suelen ser trabajados de modo anacrónico. Entre estos, sobre todo en las imágenes de la Baja Edad Media, sobresale el cáliz, elevado por Cristo o destacado ante su figura para captar gráficamente la institución de la Eucaristía. Para su representación se toman como modelo piezas de orfebrería de las distintas épocas e incluso se trata de emular el Santo Grial, si bien este nos llevaría a imágenes renacentistas especialmente vinculadas con la escuela de Valencia, como la realizada por Juan de Juanes para la iglesia valenciana de San Esteban[8]. Esta misma inspiración en la orfebrería se aprecia cuando los artistas representan lebrillos, jarras o jofainas con agua bajo la mesa, a fin de recordar que antes de la Cena Cristo había lavado los pies a sus discípulos. Aunque ambas escenas son recreadas de modo independiente en los mosaicos de la tradición bizantina, en las miniaturas románicas, donde habitualmente se suceden en registros superpuestos[9], o en los capiteles, completando sendas caras de los mismos (claustro de San Juan de la Peña), desde mediados del siglo XII es posible encontrar excepciones que aúnan el Lavatorio y la Última Cena en la misma composición. Este recuerdo del Lavatorio actualiza en las imágenes el comentario de san Agustín al evangelio de san Juan, asociando este instante de purificación con el perdón de los pecados[10]. San Ambrosio, en su consideración de esta escena, presenta el lavatorio como signo de humildad: "la humildad consiste en el servicio"[11]. Esta afirmación, como nos recuerda Schiller, no fue ajena a los teólogos medievales, como se advierte en *De Cena Domini*, escrito donde san Bernardo de Claraval insiste en el parangón entre el Lavatorio y el sacramento de la penitencia[12].

En la representación de la Última Cena son las figuras y sus actitudes las que nos ayudan a concretar las fórmulas iconográficas desarrolladas por los artistas: anuncio de la traición de Judas, institución de la Eucaristía o comunión de los apóstoles. Siendo una escena de cierta complejidad compositiva por el elevado número de sus personajes, las imágenes están determinadas por la presencia de Cristo presidiendo el banquete pascual en distintas posiciones, ya que hasta el siglo XII es frecuente encontrarlo a la izquierda de

[6] DULAEY, Martine (2003): p. 176.

[7] TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2012): p. 235.

[8] ALEJOS MORÁN, Asunción (1977): p. 371.

[9] Folio CCCXXIIIv de la *Biblia de Ávila* (Madrid, BNE, Ms. Vit. 15-1). RODRÍGUEZ VELASCO, María (2010): p. 544.

[10] JOVER HERNANDO, Mercedes (1987): p. 19.

[11] SAN AMBROSIO, *Los Misterios Cristianos* 1, 33, en SAN AMBROSIO (ed. 1977): p. 136.

[12] SCHILLER, Gertrud (1972): p. 43.

la mesa, pues este era el lugar de honor en los banquetes romanos. Así se aprecia en el mosaico de San Apolinar Nuevo o en la miniatura del códice Rossano y a la vez en artistas posteriores que acusan la influencia bizantina, como Giotto en su reinterpretación de la Cena para la Capilla Scrovegni. A pesar de esta excepción, es más habitual desde mediados del siglo XII que Cristo centralice las composiciones, determinando la distribución simétrica de los apóstoles. Identificado por el nimbo crucífero, observamos en su figura la repetición de tres gestos que remiten a los tres instantes recogidos por las imágenes de la Última Cena: entregando un bocado a Judas o mojando en el mismo plato que él, signo del anuncio de la traición; bendiciendo o elevando el cáliz, para incidir en la institución de la Eucaristía y distribuyendo la comunión a los apóstoles.

Identificados en ocasiones por las inscripciones, como sucede en San Isidoro de León, entre los apóstoles son particularmente individualizados por fisonomías, gestos y atributos iconográficos Pedro, Juan y Judas. Pedro suele estar a la derecha de Cristo, con la fisonomía anciana que lo caracteriza desde las imágenes paleocristianas[13]. A veces porta un cuchillo, preludio de su acción en el Huerto de los Olivos al cortar la oreja de Malco (Mt 26, 51-53; Mc 14, 47; Lc 22, 50; Jn 18, 10-11). Más próximo a Cristo está san Juan, el más joven de los discípulos, caracterizado por su rostro imberbe y recostado sobre el regazo de Cristo, actitud que Réau considera una pervivencia de los banquetes de la antigüedad[14], pero que ya está presente en el evangelio de san Juan y pudiera popularizarse y consolidarse desde finales del siglo XIII por las palabras de san Buenaventura: "Mas Juan, poniéndose a su lado, nunca se separó de Él, no obstante ser el más joven de los apóstoles, en esta cena se sentó al lado del Señor"[15].

Sin duda el personaje que más particularidades introduce en las imágenes de la Última Cena es Judas, quien habitualmente carece de nimbo y cuyas facciones siguen la estética de la fealdad para representar la idea del mal, aspecto reflejado en el perfil del apóstol recreado por Jaime Huguet. Algunos pintores abundan en la idea de la traición con el uso del color amarillo, que en no pocas ocasiones tiñe los ropajes de Judas, para simbolizar su culpa[16]. Más expresivas son miniaturas de ascendencia nórdica, como el códice Ludwig VII 1, o el manuscrito 33 de la colección Paul Getty, donde un pequeño diablo entra por la boca de Judas para concretar las palabras del evangelio de San Juan: "Detrás del pan, entró en él Satanás" (Jn 13, 27). Su identificación se verifica cuando porta el saco de las treinta monedas de plata por las que vendió a Cristo, motivo que suele ocultar al resto de comensales, como se observa en el relieve del retablo de la Cartuja de Miraflores. Además, en las representaciones románicas, en la disposición general de las figuras, suele estar apartado del resto, en primer término de la composición y con el gesto de recibir de manos de Cristo un bocado de pan ("…aquel a quien yo dé este trozo de pan", Jn 13, 26) o bien mojando en el mismo plato de Cristo, gesto acorde con las narraciones de Mateo y de Marcos ("El que ha metido conmigo la mano en la fuente, ese me va a entregar", Mt 26, 23). Algunas imágenes, para subrayar la traición a Cristo, muestran a Judas tomando un pez, como percibimos en el esmalte de Nicolás de Verdún para el Altar de Klosterneuburg (c. 1181).

[13] SOTOMAYOR, Manuel (1962): p. 113.

[14] RÉAU, Louis (1996): p. 429.

[15] SAN BUENAVENTURA (ed. 1893): p. 371.

[16] El amarillo es un color ambiguo, puede referir divinidad pero también la envidia y la traición, especialmente cuando deriva del azufre. PORTAL, Frédérich (2005): p. 41.

Plasmar en las imágenes el anuncio de la traición implica mayor teatralidad en el resto de los apóstoles, para enfatizar la elocuencia de sus discursos y sus reacciones (sorpresa, conmoción, miedo, indignación…) mediante los gestos[17]. Los artistas suelen contrastar la serenidad de Cristo con el mayor dinamismo de los apóstoles, contrapunto que alcanza su culmen en la versión de Leonardo da Vinci para el refectorio de Santa María de las Gracias (Milán), obra que excede el marco cronológico del presente trabajo.

A partir de la Baja Edad Media se añaden dos nuevas fórmulas iconográficas para la recreación de la Última Cena: la institución de la Eucaristía, y la comunión de los apóstoles, ambas con gran influencia de la liturgia, no solo por la mayor solemnidad de los gestos imprimiendo un carácter más ritual a la escena, sino también por la anacrónica sustitución del pan por una hostia sagrada, interpretación asimilada por Jaime Huguet y por Dieric Bouts en su *Tríptico* de Lovaina. Este nuevo planteamiento está en consonancia con la necesidad de que las imágenes subrayen la transustanciación, convirtiéndose en un instrumento más para combatir las herejías cátara, valdense y albigense, a las que se había hecho frente de forma oficial en los concilios celebrados en Letrán en 1179 y 1213[18]. Asimismo la negación de la transustanciación por Juan Wyclef, que desembocó en el Concilio de Constanza (1414-1418)[19], habría consolidado esta fórmula iconográfica en el siglo XV, añadiendo a su vez la comunión de los apóstoles con numerosos anacronismos por incidencia de la liturgia, como recoge Justo de Gante en la pintura conservada en Urbino.

Hasta ahora se han reseñado rasgos constantes en las imágenes medievales de la Última Cena, no obstante es preciso abordar algunas variantes puntuales que enriquecen su interpretación. Entre los personajes, cabe apuntar la anacrónica presencia de san Pablo formando parte del apostolado y flanqueando a Cristo, en disposición simétrica respecto a san Pedro[20]. Con los rasgos que le caracterizan desde el arte paleocristiano, su identidad puede verse avalada por su símbolo parlante más característico, la espada, presente, por ejemplo, en la pintura protogótica de la iglesia de San Justo de Segovia, donde también advertimos las llaves de san Pedro. Más extraña es la individualización del apóstol Santiago en la Última Cena, si bien podemos encontrarla en imágenes relacionadas con las rutas jacobeas, como en el retablo de la Cartuja de Miraflores, donde Gil de Siloé lo dispone tocado con el sombrero de ala ancha propio de los peregrinos y con la vieira compostelana. En esta misma imagen, la creatividad del escultor al recrear el episodio le lleva a introducir la unción de Betania siguiendo el relato de san Juan (Jn 12, 1-8), protagonizado por la mujer pecadora (identificada en ocasiones con la Magdalena), símbolo de arrepentimiento y conversión[21].

---

[17] MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010): p. 127.

[18] CARMONA, Juan (1998): p. 178.

[19] TAVELLI, Federico (2013): p. 73.

[20] Trens, al abordar la presencia de ambos personajes en la Última Cena, recuerda que la tradición escrita y la liturgia siempre los presentan en paralelo y que en los breviarios tampoco se separa su advocación TRENS, Manuel (1952): p. 97.

[21] CASAS HERNÁNDEZ, Mariano (2011): p. 109. Yarza advierte que la presencia de la Magdalena ungiendo los pies de Cristo en la Última Cena es propia de la tradición española y presenta como antecedente la pintura de la Última Cena del ábside de San Juan de Daroca. A esta le añade un ejemplo que parece derivar del modelo de Siloé, el de la parroquia de Cuzcurrita, en la Rioja. YARZA LUACES, Joaquín (2001): pp. 224-226.

Entre los personajes secundarios también reconocemos a san Marcial en obras que evidencian una influencia francesa, pues se trata del evangelizador de Limoges, a quien los leccionarios del siglo XII y el concilio lemovicense del año 1029 habían presentado como apóstol y escanciador de la Última Cena. La inscripción que lo acompaña en los frescos del Panteón de Reyes de San Isidoro de León, MARCIALIS PINCERNA, avala dicha identificación[22]. En esta pintura se añade otro pormenor muy significativo para señalar que en muchos programas decorativos la Última Cena adquiere significado pleno en un ciclo más amplio de la pasión de Cristo. Nos referimos al gallo, detalle que refiere gráficamente las palabras de Cristo a San Pedro en la Última Cena ("Esta noche, antes de que el gallo cante, me negarás tres veces", Mt 26, 34).

El marco espacial para todas las fórmulas iconográficas de la Última Cena es el cenáculo, aunque en los primeros siglos y a lo largo del siglo XII, basta la mesa para reseñar este espacio. Sin embargo, a medida que nos introducimos en la Baja Edad Media, el interés por la perspectiva lleva a recrear estancias domésticas propias de la burguesía, como se observa en el *Tríptico* de Bouts, e incluso iglesias, cuando se representa la comunión de los apóstoles, como contemplamos en la tabla de Justo de Gante (1473-1475)[23], quien convierte la mesa de la cena pascual en altar eucarístico e introduce ángeles revestidos a modo de diáconos y portando cirios, otro motivo asimilado de la liturgia. Pero a la vez el autor no olvida notas características de la tradición anterior, como la separación de Judas respecto a los demás apóstoles, sin participar de la comunión y portando el saco de monedas que evidencia su traición. La presencia de los ángeles concreta en la tabla reflexiones como la de san Gregorio Nacianceno, quien contempla la Eucaristía como anticipo del banquete celeste, donde asisten los ángeles, según refiere San Ambrosio al describir la celestial liturgia[24].

Fuentes escritas

La Última Cena es mencionada en los cuatro evangelios (Mt 26, 17-29; Mc 14, 12-25; Lc 22, 7-23; Jn 13, 18-30), donde encontramos respuesta respecto al tratamiento de personajes, atributos iconográficos y marco espacial en las imágenes, si bien a lo largo del medievo las interpretaciones alegóricas beben de otras fuentes que se remontan a los primeros escritos de la tradición cristiana, especialmente escritos patrísticos que profundizan en lecturas alegóricas y prefigurativas de la escena en general y de sus pormenores.

A partir del siglo II encontramos testimonios cristianos que nos permiten profundizar en simbolismos anteriormente referidos, como el pez. En este sentido, el epitafio de Abercio, obispo de Hierápolis del siglo II, nos ayuda a comprender el origen del simbolismo cristológico del pez con la inscripción: "Únicamente me guiaba la fe y por todo alimento me sirvió un pez de agua dulce, enorme y puro"[25]. Sobre esta consideración incide Clemente de Alejandría (c. 150-c. 215) en su *Paedagogus*, si bien las primeras referencias de carácter propiamente eucarístico son escritas por Paulino de Nola (354-431) en sus *Epístolas*. Las *Confesiones* de San Agustín también se hacen eco del simbolismo

[22] VIÑAYO, Antonio (1993): p. 23.

[23] PANOKSKY, Erwin (1998): p. 335.

[24] DANIÉLOU, Jean (1964): pp. 152-154.

[25] DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 209.

eucarístico del pez, introduciéndonos además en tipos prefigurativos de la Eucaristía tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Otro autor del siglo IV que enriquece notablemente la interpretación de la Última Cena es san Ambrosio de Milán, quien en su texto *Sobre los Sacramentos* ahonda en el carácter sacramental y litúrgico del episodio bíblico. El sistema de prefiguraciones fue transmitido en gran medida a la Edad Media por las *Etimologías* (c. 634) de San Isidoro de Sevilla y por la *Glosa Ordinaria*, escrita por Walafrido Estrabón en el siglo IX[26].

Las reflexiones simbólicas sobre los animales relacionados con la Última Cena son recogidas también en los *scriptoria* medievales en los *Bestiarios*, interpretaciones moralizadas del *Fisiólogo* griego del siglo II, texto posteriormente traducido al armenio y al latín que describía las especies animales con un valor moralizante, asociándolas a vicios y virtudes[27]. Entre los animales ejemplares se encontraba el pelícano, ave que alimentaba a sus polluelos con su propia sangre picoteándose el pecho. Así el pelícano que entrega su vida por sus crías, se convierte en alegoría de Cristo entregando su vida para la redención de los hombres. San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* enriquece esta idea señalando que el pelícano "merced a su sangre es capaz de resucitar a los polluelos"[28].

En la Edad Media, dada la relevancia de la Última Cena, el episodio también es recogido en textos con especial incidencia para las imágenes cristianas, como la *Leyenda Dorada* y las *Meditaciones* de San Buenaventura. La *Leyenda Dorada*, escrita por el dominico Santiago de la Vorágine en torno a 1265, subraya la relevancia del Lavatorio de los pies en relación a la Eucaristía: "Cristo, al lavar físicamente los pies a sus discípulos, lavóselos también espiritualmente con el agua mística de su sangre"[29], lo que explica la coexistencia de ambos temas en los programas iconográficos de la Baja Edad Media. En cuanto a san Buenaventura, su escrito ha servido para avalar en las imágenes más tardías del Medievo la representación de San Juan como discípulo más cercano a Cristo, actitud que partía de las narración de San Juan: "Uno de ellos, el que Jesús amaba, estaba reclinado a la mesa en el seno de Jesús" (Jn 13, 23).

Otras fuentes

Para las primeras imágenes de la Última Cena podemos considerar como fuente no escrita los banquetes o ágapes que tenían lugar como parte del rito funerario, incidiendo estos tanto en la forma de la mesa como en la disposición de las figuras. Otra fuente de gran relevancia es la liturgia, puesto que además la Última Cena se conmemora en la celebración del Jueves Santo, solemnidad clave del triduo pascual que culmina con la resurrección de Cristo. Como ya hemos señalado, las imágenes a menudo reproducen los instantes claves de dicha celebración, el lavatorio de los pies y la institución de la Eucaristía. Podríamos concretar la incidencia de la liturgia en las imágenes también en la generalización de la mesa rectangular, parangonable con la mesa de altar, en la presencia de las Sagradas Formas sustituyendo a los panes ácimos y en las fórmulas iconográficas

[26] MÀLE, Emile (2001a): pp. 174-176; TOUBERT, Hèlene (2001): p. 29; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel (2007): p. 47; BOYNTON, Susan (2011): p. 23.

[27] Sobre la relevancia, traducción a diversas lenguas y difusión del *Physiologus* en la Edad Media, vid. MÂLE, Emile (2001a): pp. 58-59.

[28] Cfr. MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1991): p. 222.

[29] SANTIAGO DE LA VORÁGINE (ed. 1997): p. 950.

de la consagración del pan y el vino y la comunión de los Apóstoles, inspiradas directamente en el rito eucarístico.

Atendiendo a la variedad de los gestos ante el anuncio de la traición de Judas y al tratamiento de ropajes y piezas de orfebrería, podríamos hablar de la importancia del teatro religioso como inspiración de nuevas formas de representación. Además, a finales del siglo XIII, la instauración de la festividad del Corpus Christi por parte del papa Urbano IV[30], también implicó la multiplicación de imágenes de la Última Cena, trabajadas ahora también en las monumentales custodias procesionales. A esto se sumaba en España la veneración del Santo Grial de la Última Cena en Valencia, lo que originó nuevas fórmulas iconográficas, como la del *Salvador Eucarístico*, que acentuaban el protagonismo de la preciada reliquia. Dicho cáliz se conservaba en la Catedral de Valencia desde 1437, tras la donación realizada a dicha ciudad por el rey Alfonso V el Magnánimo y tras no pocos avatares históricos que la hicieron pasar previamente por el monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), donde estaría ya en el año 1071 y donde no en vano conservamos un bellísimo capitel claustral con la iconografía de la Última Cena, y por la Aljafería de Zaragoza, donde hay constancia de su presencia en el siglo XIV[31].

Extensión geográfica y cronológica

Dada la relevancia de la Última Cena como una de las escenas claves del ciclo de la pasión, su presencia desde los orígenes de la iconografía cristiana a mediados del siglo III se repite en los frescos de las catacumbas de Roma, si bien tanto Grabar como Mancinelli nos advierten de la ambigüedad que conlleva la interpretación de dichas pinturas[32], pues dado su carácter conceptual y sintético podrían prestarse a cuatro lecturas: un banquete fúnebre siguiendo las costumbres de la época; el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, especialmente en aquellas pinturas donde se representan las cestas de los panes; las bodas de Caná; o las primeras imágenes de la Última Cena.

Hay que esperar al siglo al siglo V para encontrar su recreación de forma explícita en un marfil conservado en el museo de la catedral de Milán, aunque en esta composición todavía no se dispone la totalidad del apostolado. A partir del siglo VI la introducción de nimbos y atributos iconográficos permite reconocer, ya con la presencia de los doce, la imagen completa de la Última Cena en la tradición oriental, tanto en la decoración de manuscritos como el Códice Rossano, como en programas musivarios monumentales como el de San Apolinar Nuevo (Rávena), coincidiendo ambas obras en la forma de la mesa, la disposición lateral de Cristo y el pez como centro simbólico de sendas composiciones. A partir de entonces se generaliza su representación tanto en Oriente como en Occidente, habitualmente formando parte de ciclos cristológicos más amplios. La multiplicación de códices para responder a la unidad litúrgica impulsada por Gregorio VII desde finales del siglo XI facilitó la difusión de modelos que desde las miniaturas pasarían a conjuntos monumentales tanto en los recintos monásticos orientales como en los occidentales. Estos *exempla* explican también la uniformidad dominante a lo largo de los siglos XII y XIII para recrear la Última Cena, aunque ya hemos advertido la presencia de

[30] COLLAR DE CÁCERES, Fernando (2014): p. 208.

[31] OÑATE OJEDA, Juan Antonio (1990).

[32] GRABAR, André (1998): pp. 18-19. Esta ambigüedad se discierne a veces a partir del programa conjunto, como ocurre en la cripta de Lucina, más conocida como cripta de los Sacramentos, en la catacumba de san Calixto, donde se apreciarían Bautismo y Eucaristía.

particularidades localistas, como las vinculadas con la diócesis de Limoges y las vías de peregrinación compostelanas. La insistencia en la idea de universalidad de la Iglesia en los presupuestos de la reforma gregoriana explica también la coexistencia en las imágenes de san Pedro y san Pablo, pues desde el siglo IV encarnaban este pensamiento.

Desde finales del siglo XIV la creación de hermandades y cofradías dedicadas al Santísimo Sacramento explica la proliferación de encargos particulares, como el realizado a Dieric Bouts en Lovaina. A partir del siglo XV, especialmente en Italia, la representación de la Última Cena va a consolidarse como temática propia de la decoración de los refectorios monásticos.

Soportes y técnicas

Mientras que las primeras imágenes de la Última Cena son trabajadas al fresco en los muros de las catacumbas, observamos también a partir del siglo V su tratamiento en marfil y en mosaico, donde la utilización de teselas doradas tiende a anular el espacio, como se observa en San Apolinar Nuevo (Rávena), cediendo todo protagonismo a las figuras y a los símbolos dispuestos sobre la mesa. Su realización en piezas de marfil se hace extensible a siglos posteriores, como se observa en la Arqueta de San Felices, procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla y datada en la primera mitad del siglo XII.

Su presencia en evangeliarios y manuscritos bíblicos, desde su primera representación miniada en el Códice Rossano (siglo VI), permite la difusión de modelos para la pintura y la escultura monumental, donde es frecuente que la Última Cena forme parte de programas decorativos más amplios que incluyen no sólo escenas de la pasión, sino incluso episodios del Antiguo Testamento con valor prefigurativo, como apreciamos en Sant'Angelo in Formis, donde se localiza en la nave central. El tratamiento del temple, las condiciones de humedad y el paso de los siglos han motivado el desprendimiento de colores que se advierte actualmente en frescos románicos, como se observa en San Isidoro de León. El estudio comparativo con las tablas pintadas en la Baja Edad Media, conformando en muchos casos trípticos, polípticos y grandes retablos, permite atestiguar que la técnica del óleo favoreció una mayor minuciosidad en los pormenores simbólicos y en el tratamiento decorativo de las vestimentas.

La talla escultórica de la Última Cena se observa con frecuencia en capiteles historiados y portadas desde el siglo XII hasta el siglo XIV. La adaptación a la ley del marco de estas composiciones exige en muchos casos la reducción del número de personajes o una novedosa disposición, como se plasma en la portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano, en Revilla de Santullán (Palencia), donde los apóstoles quedan subordinados al trazado de la arquivolta.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los precedentes en cuanto a la representación de la Última Cena, en lo que respecta a la estructura de la mesa y a la distribución de las figuras en las primeras imágenes, se pueden referir en los *triclinia* de las villas romanas o, de forma más cercana, en los ágapes funerarios de las catacumbas, a partir de los cuales cabe hablar de una migración tipológica por la asimilación formal revestida de un nuevo significado. Mancinelli, en su estudio sobre las pinturas de las catacumbas, sostiene que los ágapes

funerarios eran antiguos ritos paganos que simbolizaban la unión con los difuntos y que la Iglesia toleró hasta el siglo V[33].

Entroncando con la Última Cena en el contexto bíblico, el precedente lo constituyen las imágenes de la pascua judía, narrada en el capítulo doce del libro del Éxodo, si bien estas se han representado en menor medida. La fórmula iconográfica es similar en cuanto a la disposición de los personajes en torno a la mesa, si bien en la pascua veterotestamentaria pueden introducirse figuras femeninas y sus protagonistas están ataviados con ropas de viaje, indicando así que a la mañana siguiente el pueblo de Israel partirá de Egipto[34]. También sobre la mesa encontramos motivos comunes, como el cordero, con cuya sangre los israelitas marcarán el dintel de sus casas, y los panes ácimos o sin levadura. Se trata de imágenes de mayor cotidianidad y representadas en gran medida en contextos prefigurativos de la Última Cena.

Tras la evolución de las tres fórmulas iconográficas desarrolladas a lo largo de la Edad Media (Anuncio de la traición de Judas, Consagración y Comunión de los apóstoles), en el arte de la Contrarreforma la representación de la Última Cena cobra mayor valor y se reviste de solemnidad. Esto no es debido únicamente a cuestiones formales, como el estudio en perspectiva del cenáculo o la individualización de las figuras, sino que obedece a la necesidad de afirmar la Eucaristía frente a la negación de los protestantes. Por ello, ya no tiene tanto sentido concentrar la atención en la traición de Judas, sino que se prioriza el instante de la consagración, dejando de lado pormenores que puedan distraer la atención respecto a la institución de la Eucaristía por Cristo, pues como afirma Émile Mâle, "se trata de afirmar lo que se niega o lo que se discute"[35].

Además a partir del siglo XV, sobre todo en los siglos XVI y XVII, el crecimiento de las cofradías que popularizan la devoción por la sangre de Cristo y por la Eucaristía, conlleva numerosos encargos con la temática de la Última Cena. En esta línea, la generalización de tallas procesionales en el siglo XVII, especialmente en las escuelas españolas de Castilla y Andalucía, propició la realización de conjuntos monumentales con la representación de la Última Cena, con una notable teatralidad en los gestos, destinada a conmover a los fieles en su contemplación.

Prefiguras y temas afines

Daniélou advierte que en el libro VIII de las *Constituciones Apostólicas* se recoge como en la oración consagratoria de la liturgia eucarística ya se enumeraban diversos ejemplos del Antiguo Testamento[36], lo que indica que la literatura cristiana estaba familiarizada con el lenguaje prefigurativo respecto a este episodio al menos desde el siglo II. El primer personaje veterotestamentario que podemos considerar tipo de Cristo respecto a la Eucaristía es Melquisedec, rey de Salem y sacerdote de la Antigua Ley, quien cuando Abraham regresa de la batalla para liberar a Lot, le recibe ofreciéndole el pan y el vino como signo de hospitalidad (Gn 14, 18-24). Este gesto es referido en exégesis patrísticas como la de Clemente de Alejandría: "Melquisedec, que ofrece pan y el

[33] MANCINELLI, Fabrizio (1981): p. 6.

[34] CAPOA, Chiara de (2003): p. 170.

[35] MÂLE, Émile (2001b): p. 76.

[36] DANIÉLOU, Jean (1964): p. 167.

vino, el alimento consagrado en figura de la Eucaristía"[37]. En esta línea escribió también San Cipriano, señalando que "en el sacerdote Melquisedec vemos prefigurado el sacramento del sacrificio del Señor"[38]. El significado eucarístico de esta ofrenda explica por qué en ciertos programas iconográficos se dispone decorando los muros absidiales, como observamos en el mosaico de San Vital de Rávena o en los frescos de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia)[39]. En estos casos la figura de Melquisedec se presenta en paralelo a la ofrenda de Abel, plasmándose gráficamente la oración litúrgica de San Ambrosio: "Te pedimos y rogamos que recibas esta ofrenda en tu santo altar por manos de tus ángeles, como te dignaste aceptar la ofrenda del justo Abel y el sacrificio de nuestro padre Abraham y la oblación del sumo sacerdote Melquisedec"[40]. De esta forma, en las referidas iglesias, mosaico y pintura permiten contemplar en paralelo el banquete eucarístico terreno y el celeste.

Otro episodio a menudo señalado por los Padres de la Iglesia en función de su relación prefigurativa con la Eucaristía es la caída del maná en el desierto (Ex 16, 1-36; Nm 11, 7-9). Así lo encontramos referido en los escritos de Clemente de Alejandría, Orígenes, San Ambrosio y San Agustín, por citar los de mayor relevancia. Este último autor sintetiza dicho parangón afirmando que "el maná significa el pan eucarístico"[41], lo que explica que en la Baja Edad Media los pintores transformen los copos del pan enviado al pueblo de Israel en el desierto en Sagradas Formas. También presente en la tradición patrística es el tipo eucarístico que constituye la escena de Moisés haciendo brotar agua de la roca del Horeb (Ex 17, 1-7; Nm 20, 1-13), como revelan los textos de San Ambrosio y San Agustín al explicar que el sacerdote debe consagrar el vino mezclándolo con agua. En la tradición oriental será San Juan Crisóstomo quien insista en tal lectura prefigurativa.

La presencia del pez como símbolo de Cristo en las representaciones iniciales de la Última Cena ha llevado también a mirar la historia de Tobías en el Antiguo Testamento (Tobías 6), pues también este logró curar la ceguera de su padre Tobit con la hiel de un pez, cuya carne es a su vez entregada al propio Tobías como alimento de manos del arcángel Rafael[42]. Tomando como referencia motivos aislados de simbología eucarística, como las uvas, se traza una lectura tipológica de la Eucaristía respecto al episodio veterotestamentario de los espías de Canaán (Num 13-14), hombres enviados por Moisés para explorar la tierra prometida y que volvieron portando un gran racimo de uvas como muestra de los frutos que allí encontrarían. Si bien en los mosaicos de Santa María Mayor (Roma)[43], ya encontramos representación del envío de los emisarios por parte de Moisés, hay que esperar al Altar de Klosterneuburg para encontrar el episodio como parte de un gran conjunto que relata gráficamente la continuidad entre Antiguo y Nuevo Testamento, convirtiéndose así en alegoría eucarística[44].

---

[37] DANIÉLOU, Jean (1964): p. 168.

[38] Ibid., p. 169.

[39] GRAU LOBO, Luis (1996): p. 134.

[40] SAN AMBROSIO, *Los Sacramentos* 4, 27, en SAN AMBROSIO (1977): p. 90.

[41] DANIÉLOU, Jean (1964): p. 177.

[42] DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 207.

[43] CAPOA, Chiara de (2003): p. 197.

[44] Como expresión de la relevancia que tuvieron las hermandades en los encargos artísticos de significado eucarístico durante el Renacimiento y en el Barroco, proponemos el lienzo *Los emisarios de Canaán*,

En este sentido, los paralelismos con las escenas del Antiguo Testamento recogidos por la tradición patrística encuentran su reflejo en la configuración de programas iconográficos unitarios que revelan el cumplimiento del Antiguo Testamento en el Nuevo. Así lo como observamos en los frescos de Sant'Angelo in Formis, donde las escenas neotestamentarias, entre las que se encuentra la Última Cena, completan su significado con los episodios de Antiguo Testamento pintados en las naves laterales[45]. El *titulus* que acompaña la representación de la Última Cena en dicha iglesia debe entenderse en dicho sentido: "Lex nova monstratur rapitur vetus illico casu"[46]. Toubert advierte como la introducción de esta escena en un conjunto de carácter tipológico determina que, a pesar de pervivencias bizantinas como la mesa en sigma, el pez haya sido sustituido por el cordero, para acentuar el paralelismo respecto a la pascua del Antiguo Testamento. El protagonismo de esta figura animal obedecería también a la introducción en la liturgia romana desde el siglo VII del canto del *Agnus Dei* en el momento de la partición del pan. En la mesa de Sant'Angelo in Formis el cordero flanqueado por dos copas de vino, hace hincapié en la idea de la transustanciación[47]. Avanzando en el tiempo, es paradigmático de las prefiguraciones el *Tríptico* de Dieric Bouts, conservado en San Pedro de Lovaina, donde la tabla central dedicada a la Última Cena, se acompaña de cuatro relatos del Antiguo Testamento que implican lecturas prefigurativas: Celebración de la pascua judía (Ex 12, 1-36), Elías despertado por un ángel y alimentado en el desierto por la comida y bebida del cielo (1 reyes 19, 3-15), Ofrenda de Melquisedec (Gn 14, 18-24) y Caída del maná (Ex 16, 1-36)[48].

Otra escena que adquiere valor prefigurativo a la luz de los textos patrísticos es la de Daniel en el foso de los leones, en concreto la figura de Habacuc en el instante de llevar pan hasta el foso (Dn 14, 36-39). En uno de sus sermones Zenón de Verona describe el alimento recibido por Daniel como "comida celeste", si bien es más explícito el comentario de san Ambrosio al calificar el pan portado por Habacuc como figura del "pan de los ángeles"[49]. Muchos artistas, a la hora de representar este instante, signan los panes con la cruz, reseñando así su significado prefigurativo respecto a la Eucaristía.

Ya hemos señalado cómo las primeras representaciones en las catacumbas denotaban cierta ambigüedad en su interpretación respecto a otras escenas del Nuevo Testamento que también los textos han advertido en relación con la Última Cena: las Bodas de Caná (Jn 2, 1-12) y la Multiplicación de los panes y los peces (Mt 14, 13-21; Mt 15, 32-39; Mc 6, 32-44; Lc 9, 11-17; Jn 6, 1-13). Respecto al primer milagro de Cristo, Cirilo de Jerusalén, en el siglo IV, nos introduce a través de sus *Catequesis mistagógicas* en el paralelismo entre el vino de las nupcias y el convertido en sangre de Cristo en la

---

(1690-1691), encargado a Matías de Arteaga y Alfaro por la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla. HEREZA, Pablo (2014): p. 64.

[45] MAFFEI, Fernanda de (1977).

[46] TOURBET, Hèlene (2001): p. 116.

[47] TOURBET, Hèlene (2001): p. 119. La autora subraya cómo, tras el concilio convocado en Roma por Gregorio VII en 1079, se acentúa el dogma de la transustanciación, apoyado por Alberico de Montecassino en su tratado *De corpore Domini*. Señala que la controversia acerca de la transustanciación impulsada por Berengario de Tours y condenada en dicho concilio, así como los escritos de Montecassino, están tras la fórmula iconográfica de Sant'Angelo in Formis, que no se acoge estrictamente a modelos anteriores.

[48] PANOFSKY, Erwin (1998): p. 314.

[49] DULAEY, Martine (2003): p. 193.

Eucaristía[50]. En cuanto a la Multiplicación de los panes y los peces, en las catacumbas encontramos su representación narrativa y simbólica, a partir de un pez y un cesto de panes, como observamos en los frescos de la cripta de Lucina, en las catacumbas de San Calixto[51]. En su simplicidad, esta imagen ha sido traducida por algunos autores como claro símbolo de la Eucaristía[52]. También en el caso de las representaciones de esta escena es frecuente que los panes ya bendecidos por Cristo estén signados con la cruz para reforzar el significado eucarístico de la escena.

El valor eucarístico de la Última Cena no siempre se muestra tan explícito, sino que también hallamos motivos vegetales y animales que nos remiten a dicho significado desde los primeros siglos. Uno de ellos son los roleos de vid o los racimos de uvas, presentes en numerosos frisos relivarios del interior de las iglesias, como se advierte en San Pedro de la Nave (fines del siglo VII), o en la rosca del arco de acceso al Tempietto de Santa Maria in Valle, en Cividale, construido a mediados del siglo VIII[53]. Estos motivos, presentes desde el arte paleocristiano, son herencia de la tradición clásica, donde el pisado de la uva se había asociado a la representación del otoño en el ciclo de las estaciones. Sin embargo, ahora adquiere un nuevo significado eucarístico, como se observa en los mosaicos de la bóveda anular de la capilla de Santa Constanza (Roma). Los Padres de la Iglesia también repararon en este símbolo, como San Ireneo al comentar el siguiente versículo de Oseas: "Como uvas en el desierto hallé a Israel" (Os 9,10). Orígenes de Alejandría insiste en sus escritos en la necesidad de permanecer arraigados al verdadero vino como fuente de toda virtud[54]. A partir de la vid, desde finales del siglo XIV se difunde en Europa un nuevo tipo iconográfico de carácter devocional y eucarístico basado en la teología agustiniana[55], con el propio Cristo pisando la uva en el lagar místico, del que brota su sangre recogida en muchas imágenes en un cáliz[56].

Otro de los motivos cristológicos y eucarísticos que destaca en las imágenes es el pelícano[57]. Para comprender su significado en un contexto litúrgico, es preciso que nos remontemos al siglo II, cuando se data la versión griega del *Physiologus*, punto de partida para las versiones de los Bestiarios medievales, como el toscano, donde podemos leer que el pelícano "se picotea el pecho, hasta que muere, y su sangre se derrama sobre sus hijos, que vuelven a la vida"[58]. Su significado en relación con la conmemoración del sacrificio de Cristo en la Eucaristía explica que sea un motivo con frecuencia utilizado para la decoración de sagrarios y custodias.

---

[50] DANIÉLOU, Jean (1964): p. 254.

[51] MANCINELLI, Frabrizio (1981): p. 27.

[52] CORTI, Claudia (2014): p. 15.

[53] KILERICH, Bente (2010): p. 94.

[54] JENSEN, Robin M. (2000): p. 61.

[55] San Agustín abunda en el simbolismo cristológico de la uva y el lagar al comentar en *Enarrationes in Psalmos* 8, 2: "Puede entenderse por la uva el Verbo Divino, ya que fue llamado el Señor racimo de uvas; este racimo fue traído de la tierra prometida, suspendido del leño, como crucificado por los enviados del pueblo de Israel", SAN AGUSTÍN (ed. 1964): p. 87. También Tertuliano había interpretado el lagar con significado eucarístico. MORENO MARTÍNEZ, José Luis (2005): pp. 294-295.

[56] LODA, Angelo (2005): pp. 27-30.

[57] SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1991).

[58] MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014): p. 480.

En continuidad con los simbolismos anteriores es preciso reseñar también el significado eucarístico de la adoración del cordero místico, tema magistralmente interpretado por Van Eyck en el *Políptico de Gante* (1432). La tabla principal está centralizada por la figura del cordero sobre el altar eucarístico. De su costado mana sangre, recogida a su vez por un cáliz y en directa relación con la fuente de la vida, en primer término de la composición y en cuya agua flotan las formas eucarísticas. El cordero también ha sido objeto de numerosas lecturas prefigurativas, sintetizadas por Campatelli al afirmar que "el cordero pascual es figura del nuevo cordero y de la nueva Pascua"[59].

Selección de obras

- Fresco de la catacumba de San Calixto, mediados del siglo III, Roma.
- Díptico de marfil, finales del siglo V, Tesoro del Duomo del Milán.
- Mosaico de San Apolinar Nuevo, principios del siglo VI, Rávena (Italia).
- *Ofrenda de Abel y Melquisedec*, c. 538-545, mosaico de San Vital de Rávena (Italia).
- *Códice Rossano*, siglo VI. Catedral de Rossano, Museo Diocesano del Codex.
- Fresco de la nave central de Sant'Angelo in Formis, Capua (Italia), segunda mitad del siglo XI.
- Benediccional, Regensburgo (Alemania), c. 1030-1040. The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig VII 1, fol. 38r.
- Fresco de San Baudelio de Berlanga, Soria (España), c. 1125. Boston, Museum of Fine Arts.
- Fresco del Panteón de Reyes de la Colegiata de San Isidoro, León, inicios del siglo XII.
- Arqueta de San Felices, primera mitad del siglo XII. Monasterio de San Millán de la Cogolla.
- Fresco de San Justo de Segovia (España), muro pantalla del arco triunfal, principios del siglo XIII.
- Capitel del claustro de San Juan de la Peña (Huesca, España), finales del siglo XII.
- Miniatura de la *Biblia de Ávila*, último cuarto del siglo XII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 15-1, fol. CCCXXIIIv.
- Nicolás de Verdun, Altar de Klosterneuburg (Austria), 1181. Abadía de Klosterneuburg. Detalle de la Última Cena.
- Nicolás de Verdun, Altar de Klosterneuburg (Austria), 1181. Abadía de Klosterneuburg. Detalle del Regreso de los espías de Canáan).

[59] CAMPATELLI, Maria (2009): p. 158.

- Tímpano de la portada septentrional de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza, España), c. 1180-1190.
- Portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia, España), c. 1180.
- Capitel del claustro de la Catedral de Burgo de Osma (Soria, España), finales del s. XII.
- Fresco de la capilla de Santa Catalina en La Seu d'Urgell, c. 1242-1255. Museu Episcopal de Vic, inv. MEV 9031.
- Giotto, Capilla Scrovegni, Pauda (Italia), c. 1304-1306. Detalle de la Última Cena.
- Pietro Lorenzetti, *Última Cena*, Basílica inferior de Asís (Italia), c. 1310-1320.
- Portada norte de la iglesia monástica de Santa María la Real de Nieva (Segovia, España), c. 1414-1432.
- Portada sur de Santa María de Ujué (Navarra, España), segunda mitad del siglo XIV.
- *Weltchronik* de Rudolf von Ems, Regensburgo (Alemania), c. 1400-1410. The J. Paul Getty Museum, Ms. 33, fol. 286v.
- Jaime Huguet, *Última Cena*, c. 1463-1470. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Dieric Bouts, *Tríptico de la Última Cena*, 1464-1468. Iglesia de San Pedro de Lovaina (Bélgica).
- Justo de Gante, *La comunión de los apóstoles*, 1473-1474, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
- Gil de Siloé y Diego de la Cruz, Retablo de la Cartuja de Miraflores, Burgos (España), 1496-1499. Detalle de la Última Cena.
- Juan de Juanes, *Última Cena*, c. 1562. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Bibliografía

SAN AGUSTÍN (ed. 1964): *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SAN AGUSTÍN (ed. 2005): *Confesiones*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SAN AMBROSIO DE MILÁN (ed. 1977): "Los Sacramentos". En: SAN AMBROSIO: *La iniciación cristiana*. Neblí, Madrid, pp. 40-119.

SAN AMBROSIO de MILÁN (ed. 1977): "Los Misterios Cristianos". En: SAN AMBROSIO: *La iniciación cristiana*. Neblí, Madrid, pp. 119-151.

ALEJOS MORÁN, Asunción (1977): *La Eucaristía en el arte valenciano*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.

BOYNTON, Susan (2011): "The Bible and the liturgy". En: BOYNTON, Susan; REILLY, Diane (eds.): *The practice of the Bible in the Middle Ages. Production,*

Reception, and Performance in Western Christianity. Columbia University Press, Nueva York, pp. 10-33.

SAN BUENAVENTURA (ed. 1893): *Meditaciones de la vida de Cristo*. Madrid.

CAMPATELLI, Maria (2009): *Leggere la Bibbia con i Padri*. Lipa, Roma.

CAPOA, Chiara de (2003): *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Electa, Milán.

CARMONA MUELA, Juan (1998): *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Itsmo, Madrid.

CASAS HERNÁNDEZ, Mariano (2011): *Memoria de la Cena de Jesús. Aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte Español*. Fundación las Edades del Hombre, Burgos.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando (2014): "Juan de Juanes. *Última Cena*". En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *A Su imagen. Arte, cultura y religión*. A Su imagen, Madrid.

CORTI, Claudia (2014): *L'Eucaristia nell'arte cristiana*. San Paolo, Milán.

DANIÉLOU, Jean (1964): *Sacramentos y culto según los Santos Padres*. Guadarrama, Madrid.

DOLGËR, Franz (2013): *Paganos y cristianos: El debate de la Antigüedad sobre el significado de los símbolos*. Encuentro, Madrid.

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

GRABAR, André (1998): *Las vías de creación en la iconografía cristiana*. Alianza Editorial, Madrid.

GRAU LOBO, Luis (1996): *Pintura románica en Castilla y León*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

HEREZA, Pablo (2014): "Los emisarios de Canaán. Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703)". En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *A Su imagen. Arte, cultura y religión*. A Su imagen, Madrid.

JENSEN, Robin M. (2000): *Understanding Early Christian Art*. Routledge, Nueva York.

JOVER HERNANDO, Maercedes (1987): "Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra", *Príncipe de Viana*, año 48, nº 180, pp. 7-40.

KILERICH, Bente (2010): "The rhetoric of materials in the Tempietto Longobardo at Cividale". En PACE, Valentino (ed.): *L'VIII secolo: un secolo inquieto. Atti del Convegno internazionale di studi*. Comune de Cividale del Friuli, Cividale del Friuli, pp. 93-102.

LODA, Angelo (2005): "Il *Torchio Mistico*: Cristo e la vite fra passione ed Eucarestia", *Il sangue della redenzione*, año III, pp. 27-62.

LUPI, Remo (2012): *Simboli e segni cristiani nell'arte, nella liturgia, nel tempio*. Paoline, Milán.

MAFFEI, Fernanda de (1977): "Sant'Angelo in Formis. La dicotomía entre las escenas de Antiguo y Nuevo Testamento", *Comentari*, nº XXVIII, pp. 143-178.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1991): *Fauna fantástica de la Península Ibérica*. Kriselv, San Sebastián.

MÂLE, Emile (2001a): *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Encuentro, Madrid.

MÂLE, Emile (2001b): *El arte religioso de la Contrarreforma*. Encuentro, Madrid.

MANCINELLI, Fabrizio (1981): *Catacumbas de Roma. Origen del cristianismo*. Scala, Milán.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014): *Diccionario del simbolismo animal*. Encuentro, Madrid.

MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010), "El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del Románico en la Península Ibérica", *Medievalismo*, 20, pp. 125-147.

MORENO MARTÍNEZ, José Luis (2005): *La luz de los Padres. Temas patrísticos de actualidad eclesial*. Instituto Teológico San Ildefonso, Toledo.

MOREY, Charles (1910): "The Origin of the Fish Symbol. The symbol in early Christian literature", *The Princeton Theological Review*, 8, pp. 401-432.

OÑATE OJEDA, Juan Antonio (1990): *El Santo Grial. El santo cáliz de la cena, venerado en la santa iglesia catedral, basílica metropolitana de Valencia*. Nacher, Valencia.

PANOFSKY, Erwin (1998): *Los Primitivos Flamencos*. Cátedra, Madrid.

PORTAL, Frédéric (2005): *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Sophia Perennis, Barcelona.

RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Serbal. Barcelona.

RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel (2007): "Prefiguraciones cristológicas en el arte románico". En: *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 45-77.

RODRÍGUEZ VELASCO, María (2010): "Iconografía de *Prendimiento*, *Crucifixión* y *Descendimiento* de Cristo en la miniatura románica: el programa decorativo del folio CCCXXIIIr de la *Biblia de Ávila*". En: CAMPOS, Francisco Javier (coord.): *Los crucificados: religiosidad, cofradías y arte*. Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, pp. 541-558.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1991): "Iconografía e iconología del pelícano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía", *Boletín de Arte*, nº 12, pp. 127-146.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (ed. 1997): *La Leyenda Dorada*, vol II. Alianza Editorial. Madrid.

SCHILLER, Gertrud (1972): *Iconography of Christian Art*. Lund Humphries, Londres.

SOTOMAYOR, Manuel (1962): *San Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo VI*. Facultad de Teología, Granada.

TAVELLI, Federico (2013): "El Concilio de Constanza y el fin del Cisma. El rol de la corona de Castilla en el camino hacia la unidad", *Revista Teología*, t. L, nº 112, pp. 73-102.

TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2012): "El cordero místico. Espiritualidad, iconografía y liturgia en la Edad Media". En: GARCÍA HUERTA, Rosario; RUIZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *Animales simbólicos en la historia. Desde la protohistoria hasta el final de la Edad Media*. Síntesis, Madrid, pp. 231-252.

TOUBERT, Hélène (1971): "Le bréviaire d'Oderisius (Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes*, nº 2, pp. 187-261.

TOUBERT, Hèlene (2001): *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografía*. Jaca Book, Milán.

TRENS, Manuel (1952): *La Eucaristía en el Arte Español*. Aymá, Barcelona

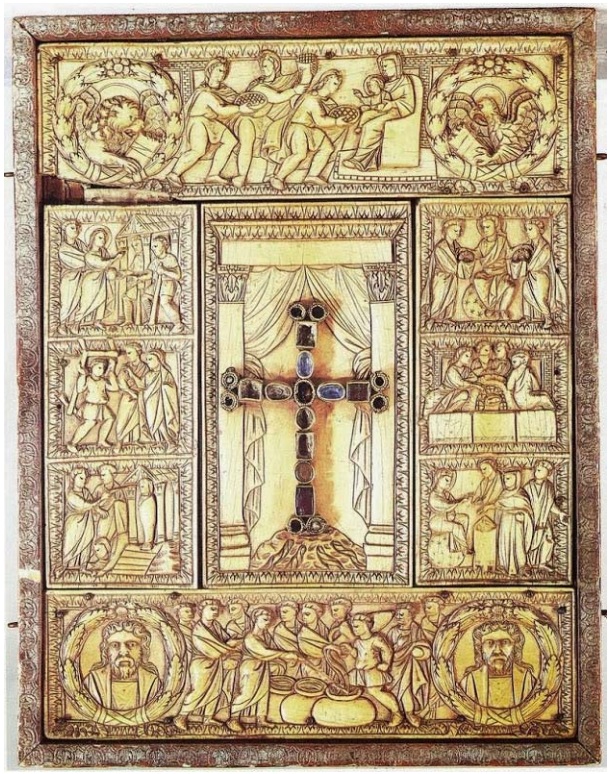
VAN LIERE, Frans (2013): "Biblical exegesis through the twelfth century". En; BOYNTON, Susan; REILLY, Diane (eds.): *The practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception, and Performance in Western Christianity*. Columbia University Press, Nueva York, pp. 157-178.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio (1993): *San Isidoro de León. Pintura Románica del Panteón de Reyes*. Edilesa, León.

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*. Institución Fernán González – Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, pp. 207-238.

Fresco de la catacumba de San Calixto, mediados del siglo III, Roma.

http://historiadelartecbe.blogspot.com.es/2011/11/catacumbas.html [captura 15/11/2016]



▲ Mosaico de San Apolinar Nuevo, principios del siglo VI, Rávena (Italia)

http://wwwbisanzioit.blogspot.com.es/2013_01_01_archive.html [captura 15/12/2016]

◄ Díptico de marfil, finales del siglo V, Tesoro del Duomo del Milán.

http://algargosarte.blogspot.com.es/search/label/06.2.%20Bizancio%20artes%20figurativas [captura 15/11/2016]

***Ofrenda de Abel y Melquisedec*, c. 538-545, mosaico de San Vital de Rávena (Italia).**

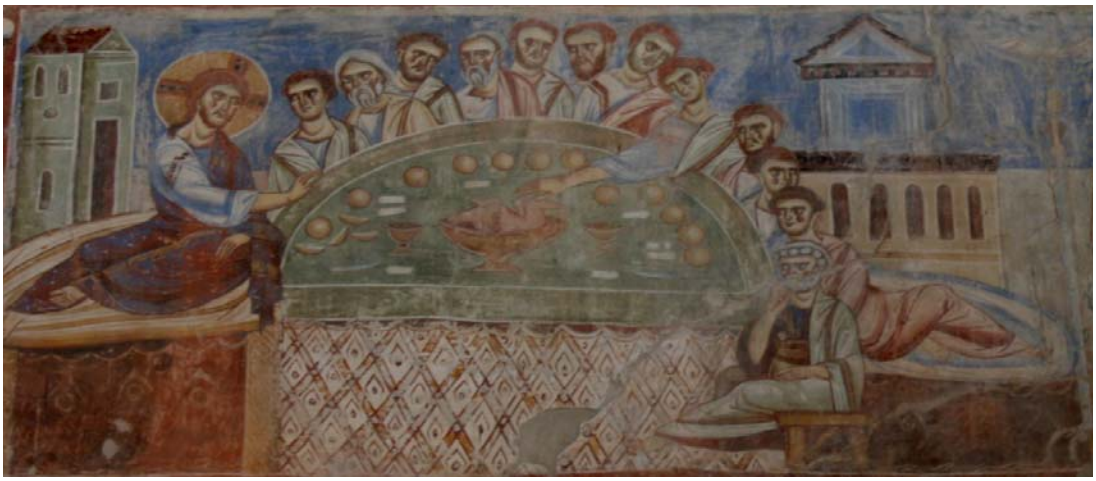
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_vitale,_ravenna,_int.,_presbiterio,_mosaici_di_dx_03_offerta_di_abele_e_melchidesech_01.JPG [captura 15/12/2016]

◄ *Códice Rossano*, siglo VI. Catedral de Rossano, Museo Diocesano e del Codex.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Rossano_Gospels#/media/File:RossanoGospelsLastSupper.jpg [captura 17/11/2016]

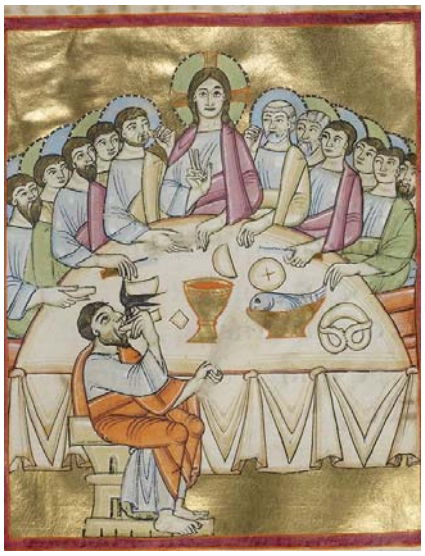
▼ Fresco de la nave central de Sant'Angelo in Formis, Capua (Italia), segunda mitad del siglo XI.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Sant'Angelo-in-Formis-last_supper.jpg [captura 15/12/2016]



► Fresco de San Baudelio de Berlanga, Soria (España), c. 1125. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 27.785a.

http://mfas3.s3.amazonaws.com/objects/SC277316.jpg [captura 17/11/2016]



▲ Benediccional, Regensburgo (Alemania), c. 1030-1040. The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig VII 1, fol. 38r.

http://blogs.getty.edu/iris/files/2015/12/image011.jpg [captura 17/11/2016]

Fresco del Panteón de Reyes de la Colegiata de San Isidoro, León, inicios del siglo XII.

https://xochipilli.files.wordpress.com/2014/08/ultima-cena.jpg [captura 15/12/2016]

Arqueta de San Felices, primera mitad del siglo XII. Monasterio de San Millán de la Cogolla.

http://www.monestirs.cat/monst/annex/espa/rioja/yuso/Yuso26.jpg [captura 15/11/2016]

Capitel del claustro de San Juan de la Peña (Huesca, España), finales del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]

Fresco de San Justo de Segovia (España), muro pantalla del arco triunfal, principios del siglo XIII.

[Foto: Fco. de Asís García]

Miniatura de la *Biblia de Ávila*, último cuarto del siglo XII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 15-1, fol. CCCXXIIIv.

http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014221&page=1 [captura 15/11/2016]

Nicolás de Verdun, Altar de Klosterneuburg (Austria), 1181. Abadía de Klosterneuburg. Detalles de la Última Cena del Regreso de los espías de Canáan.

http://lostprofile.tumblr.com/verduneraltar [capturas 17/11/2016]

Tímpano de la portada septentrional de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza, España), c. 1180-1190.

http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04338EjeaNorte.htm [captura 17/11/2016]

◄ Portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia, España), c. 1180.

[Foto: autora]

▼ Giotto, Capilla Scrovegni, Pauda (Italia), c. 1304-1306. Última Cena.

Licencia Creative Commons [captura 17/11/2016]

▲ Capitel del claustro de la Catedral de Burgo de Osma (Soria, España), finales del siglo XII.

[Foto: autora]

► Fresco de la capilla de Santa Catalina en La Seu d'Urgell, c. 1242-1255. Museu Episcopal de Vic.

http://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/romanic/pintura-mural-con-la-santa-cena-mev-9031 [captura 15/11/2016]

◄ Pietro Lorenzetti, *Última Cena*, Basílica inferior de Asís (Italia), c. 1310-1320.

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pietro_lorenzetti,_ultima_cena,_assisi_basilica_inferiore,_1310-1320.jpg [captura 15/11/2016]

▼ Portada norte de la iglesia monástica de Santa María la Real de Nieva (Segovia, España), c. 1414-1432.

[Foto: autora]

Portada sur de Santa María de Ujué (Navarra, España), segunda mitad del siglo XIV. [Foto: Fco. de Asís García]

***Weltchronik* de Rudolf von Ems, Regensburgo (Alemania), c. 1400-1410. The J. Paul Getty Museum, Ms. 33, fol. 286v.**

http://blogs.getty.edu/iris/files/2015/12/image007.jpg [captura 17/11/2016]

Jaime Huguet, *Última Cena*, c. 1463-1470. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 040412-000.

http://museunacional.cat/sites/default/files/040412-000.JPG [captura 15/11/2016]

◄ Dieric Bouts, *Tríptico de la Última Cena*, 1464-1468. San Pedro de Lovaina.

Licencia Creative Commos [captura 19/11/2016]

▼ Gil de Siloé y Diego de la Cruz, Retablo de la Cartuja de Miraflores, 1496-1499. Última cena.

[Foto: autora]

▲ Justo de Gante, *La comunión de los apóstoles*, 1473-1474. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

http://www.casa-in-italia.com/artpx/flem/images/Joos_van_Gent_Urbino_Institution_Eucharis.JPG [captura 17/11/2016]

► Juan de Juanes, *Última Cena*, c. 1562. Madrid, Museo Nacional del Prado.

https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%9Altima_Cena_(Juan_de_Juanes) [captura 15/11/2016]