UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE SAN SEBASTIÁN

In Regard to the Iconography of Saint Sebastian: An Approach

Joaquina Lanzuela Hernández[1]
Universidad de Zaragoza

Resumen

Pretendemos realizar aquí una primera aproximación que nos permita una mejor comprensión, unas veces, un descubrimiento, otras, de la iconografía de San Sebastián, al mismo tiempo que deseamos manifestar nuestra voluntad de querer continuar nuestras investigaciones sobre el conocimiento de un arte que se presenta como un medio de expresión a través del cual el artista plasma el sentimiento religioso, la profundidad del alma popular europea. Por otro lado, y partiendo de un estudio sobre la iconografía de San Sebastián dentro de un amplio contexto europeo, pretendemos sentar las bases que nos permitan descubrir y a su vez comprender mejor la iconografía de este santo militar, patrón de la localidad de Cella.

Palabras clave: San Sebastián, iconografía medieval, iconografía moderna, hagiografía, Cella, Aragón.

Abstract

The aim of this paper is giving a first approach that provides us with a better comprehension sometimes, a discovery some others, about Saint Sebastian's iconography. Also, this paper will show a continuum in our research about the knowledge of au art presented as a mean of expression through which the artist develops a religious feeling, an inner feeling in the popular European soul. On the other hand inside the wide European context, this paper try to selttle the basis to discover and understand better the iconography of this military saint, the patron of Cella.

Key words: Saint Sebastian, medieval iconography, modern iconography, hagiography, Cella, Aragon.

---

1. Departamento de Filología Francesa, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: lanzuela@unizar.es
Fecha de recepción del artículo: 7 de noviembre de 2006. Fecha de aceptación: 29 de noviembre de 2006. Versión final: enero de 2007.

1. Introducción

No es nuestra intención, en las páginas siguientes dedicadas al análisis de la iconografía de San Sebastián, presentar la totalidad de las representaciones artísticas de dicho mártir, trabajo que, por otro lado, sería imposible realizar, debido a las numerosas obras que, desde época muy temprana hasta nuestros días, han sido realizadas por artistas de procedencia muy diversa.

Las obras aquí seleccionadas no se limitan a un área geográfica determinada, tal y como sería de esperar por muchos de nuestros lectores que desearían ver aquí únicamente un estudio de las obras vinculadas a nuestra localidad, en número suficientemente elevado para realizar un amplio análisis de las mismas. Ahora bien, dichas obras, centradas en el martirio del santo, incluso si éste se halla acompañado por otros santos, no presentan la variedad necesaria que permita reflejar la tendencia evolutiva de dicha iconografía a lo largo de los siglos.

Las representaciones artísticas de San Sebastián no conocen fronteras, tal ha sido la enorme popularidad y difusión que ha conocido en toda Europa este santo popular. Así pues, sin un orden cronológico riguroso, pero dentro de un amplio contexto europeo, ofrecemos aquí una relación de un grupo reducido de obras, que en ciertas ocasiones no son las más representativas ni han salido de la mano de artistas de renombre internacional. Las obras a las que nos referimos son a veces poco conocidas, pero en todo momento nos sirven de punto de partida y de referencia a las investigaciones que sobre nuestro santo patrón San Sebastián pretendemos realizar. Estas poseen pues un doble objetivo: ampliar, dentro de un contexto europeo, el horizonte de conocimiento de un arte que se manifiesta como testimonio y expresión del sentimiento religioso, así como, y en segundo lugar, poder comprender mejor y profundizar de este modo en el sentimiento de unos hombres y artistas vinculados a Cella que han venerado y representado este popular e insigne santo.

2. Edad Media

Es precisamente en Roma, ciudad donde fue martirizado San Sebastián, donde hallamos las primeras representaciones iconográficas del santo que han llegado hasta nosotros. Citemos, en el siglo V, el fresco de la cripta de Santa Cecilia en la catacumba de Calixto, San Sebastián aparece aquí junto a otros santos togados; así como, en el siglo VII, el mosaico dedicado al mismo en la iglesia de San Pedro Advíncula de Roma, donde se halla representado

como una persona de edad, con barba y pelo blancos y vestido con túnica, sosteniendo con su mano derecha una corona. La inscripción latina de SCS Sebastianus permite su identificación. El hecho notable de que diversos mosaicos y frescos pertenecientes a lugares diferentes de Italia, reproduzcan una imagen idéntica, lleva a Jacques Darriulat a precisar lo siguiente:

> La suite est monotone, et reproduit pendant plus de huit siècles l'effigie hiératique et impersonnelle du martyr: âgé, barbu, vénérable puisque vénéré, comme l'indique son nom dérivé du grec (sebastos), en position frontale, la couronne, imposante —et non la palme, plus allusive— du martyre à la main. Seul l'identifie le nom qui s'écrit en lettres capitales sous l'image.
>
> La continuación es monótona y reproduce durante más de ocho siglos la efigie hierática e impersonal del mártir: de edad, barbudo, venerable puesto que venerado, como lo indica su nombre derivado del griego (sebastos), en posición frontal, la corona, imponente —y no la palma, más alusiva— del martirio en la mano. Sólo lo identifica el nombre que se escribe con mayúsculas bajo la imagen[2].

La justificación a este tipo de representación la hallamos en Louis Réau, el cual relata lo siguiente: «El tipo anciano y barbudo prevaleció hasta el siglo XV, y está justificado por la leyenda que hizo de san Sebastián un capitán de la guardia del emperador»[3].

En el otro extremo de la Edad Media, en España, los retablos dedicados a la Coronación —antes de la Purificación— del siglo XV y al Eccehomo de finales del siglo XV o principios del siglo XVI, ambos en la catedral de Teruel, son el resultado de las transformaciones habidas a lo largo de los siglos y que representan a San Sebastián vestido de formas variadas, rejuvenecido, sosteniendo el atributo de la flecha y más excepcionalmente del arco.

En la predela del *Retablo de la Coronación* se halla representado San Sebastián junto a otros santos mártires. Se trata, según la crítica que pretende justificar la presencia de los mismos en dicho retablo, de «devociones particulares»[4]. Todos ellos aparecen en busto de tres cuartos, lo que permite, como imágenes de devoción que son, una mayor proximidad hacia el espectador. Con aureola y con la palma del martirio como corresponde a su condición, vestidos como nobles, adornados a veces con bro-

2. Darriulat, Jacques: *Sébastien le Renaissant*. París, Lagune, 1999, en *Lire, fr. Extraits*, diciembre 1999/ enero 2000, p. 1. (La traducción es nuestra).
3. Réau, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z.* Tomo 2/vol. 5. Trad. Daniel Alcoba. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, 2ª ed., p. 196.
4. Sebastián, Santiago: *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*. Zaragoza, ed. Guara, 1980, p. 23.

che de piedras preciosas llegan incluso a poseer rostros semejantes, careciendo por lo tanto de la individualidad expresiva que sería de esperar. Sin embargo, cada uno de ellos muestra el instrumento martirial que les caracteriza y deferencia entre sí: Santa Catalina y su rueda, San Lorenzo y su parrilla, San Sebastián y la flecha en la mano, Santa Bárbara y su torre. La crítica precisa con respecto a San Sebastián:

> Su iconografía es muy variada pero en España se le suele representar vestido como un soldado. Sin embargo el San Sebastián de nuestro retablo viste con túnica de terciopelo rojo. No se señala aquí su condición de soldado sino la de hombre noble y destacado. En las manos, la palma y la flecha, simbólicas de su martirio[5].

San Sebastián. Retablo de la Coronación. Catedral de Teruel. Foto: César Escriche

Menos frecuentes, aunque no por eso abundantes, son las imágenes de San Sebastián con el atributo del arco. Un ejemplo de ello, lo vemos en el *Retablo del Eccehomo* de la misma catedral. El retablo está formado por la figura central de un Cristo cargado con la cruz y acompañado por dos mujeres, la una lo mira con devoción, la otra sostiene en su mano izquierda

5. Mezquita Mesa, M.ª Teresa, « El retablo de la Coronación (Catedral de Teruel)», en *Teruel*, 67. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, enero-junio, 1982, pp. 73-118, p. 112.

los tres clavos martiriales[6]. Pero es en el frontal de dicho retablo donde el santo, de cuerpo entero, aparece llevando en la mano izquierda una flecha y en la derecha un arco. Sin duda, la presencia de la espada que sobresale por debajo de su amplio manto rojo, alude a su condición de soldado. Una vez más, las observaciones realizadas por Louis Réau pueden ser válidas para aplicarlas al caso que aquí nos ocupa. Éste precisa, refiriéndose a «la escuela española que casi siempre representa a san Sebastián *vestido*» que «en vez de atribuirle un traje militar o una armadura —lo cual, tratándose de un centurión romano sería lógico— los pintores españoles lo disfrazaron de doncel equiparado para la caza, con arco y flechas en la mano»[7].

Otro ejemplo, cuya imagen pictórica reproducimos aquí, posee las características anteriormente citadas: rostro rejuvenecido del santo, vestido, con el atributo de la flecha —que en este caso son tres a semejanza de los tres clavos de la Pasión Redentora de Cristo— sin olvidar la espada del

San Sebastián. Villar del Cobo, Teruel. Foto Raúl Ibáñez

6. Sebastián, Santiago y Solaz, Ángel: *Teruel monumental*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1969, p. 108.
7. Réau, L.: *Op. cit.*, pp. 196-7. Véase igualmente, Duchet-Suchaux, Gaston y Pastoureau, Michel: *La bible et les saints. Guide iconographique*. París, Flammarion, 1990 y 1994, p. 310.

que fue centurión en tiempos de Diocleciano y que adquiere aquí grandes dimensiones. El fondo dorado sobre el que se destaca la imagen de San Sebastián guarda relación estrecha con el «gótico internacional». Como dice Santiago Sebastián, refiriéndose a la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Villar del Cobo (Teruel), lugar en el que se halla depositada esta bella y singular imagen: «Hay tablas del gótico internacional con las figuras de San Sebastián y el Calvario, San Jorge y San Blas, del XV»[8].

Es igualmente en la Edad Media, cuando aparece un nuevo tipo de representación iconográfica que adquirió una gran difusión y popularidad en siglos posteriores, llegando, después de un tiempo de coexistencia con la imagen rejuvenecida del santo ataviado al estilo de la época, a reemplazar dicha imagen por la de un San Sebastián desnudo y acribillado a flechazos. A este nuevo tipo de representación se refieren Duchet–Suchaux y Pastoureau cuando dicen: «Dès le XIIIème siècle, apparaît un second type juvénile, qui triomphe au XVème siècle. En Occident, les artistes se plaisent à detailler ce beau jeune homme nu criblé de flèches»[9]. (Desde el siglo XIII, aparece un segundo tipo juvenil, que triunfa en el siglo XV. En Occidente, los artistas se complacen en presentar con todo detalle este hermoso joven desnudo, acribillado a flechazos.)

Sin embargo, la crítica no parece estar de acuerdo en lo referente a la aparición cronológica de este nuevo tipo iconográfico que pone en escena el martirio de San Sebastián. Jacques Darriulat, en una cita que reproducimos a continuación, al exponer las incógnitas suscitadas en torno a dicha aparición y considerable difusión del mismo, retrasa su aparición a finales del siglo XIV, así pues:

> Avant la fin du XIVe siècle, Sébastien n'est jamais représenté nu. Depuis le Quattrocento en revanche, l'image du jeune homme supplicié par les archers résume à elle seule toute l'histoire de Sébastien. Sa brusque apparition, dès la fin du XIV siècle, et surtout son extraordinaire diffusion depuis le milieu du XVe siècle, demeurent énigmatiques. La génération de ce corps offert à la cruauté des archers n'est pourtant spontanée qu'en apparence. Il ne saurait être l'enfant du hasard, et son entrée en scène répond à des raisons qu'on ne pénètre pas[10].
>
> Antes de finales del siglo XIV, San Sebastián no ha sido representado nunca desnudo. Después del Cuatrocento por el contrario, la imagen del joven ajusti-

8. Sebastián, S y otros: *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, p. 484.
9. Duchet-Suchaux, G. y Pastoureau, M.: *Op. cit.,* p. 310.
10. Darriulat, J.: *Op. cit*. (La traducción es nuestra).

ciado por los arqueros resume por sí sola toda la historia de San Sebastián. Su brusca aparición, desde finales del siglo XIV, y sobre todo su extraordinaria difusión desde mediados del siglo XV, permanecen enigmáticas. La reproducción de este cuerpo expuesto a la crueldad de los arqueros no es por consiguiente espontánea más que en apariencia. No podría ser fruto del azar, y su entrada en escena responde a razones que desconocemos.

3. El martirio de San Sebastián. La hagiografía como fuente de inspiración

Para la ejecución de sus obras, los artistas recurren a la hagiografía. Los diferentes episodios que narran la vida de los santos han sido plasmados en bellas representaciones artísticas que en ocasiones se presentan como su principal fuente de difusión y de conocimiento de las etapas esenciales de su vida. En lo que se refiere a San Sebastián, numerosas son las escenas de su vida que han sido ejecutadas por artistas de procedencia y de épocas diversas: San Sebastián derribando a los ídolos, San Sebastián exhortando a Marco y a Marcelino, etc. Sin embargo, ningún otro pasaje referente a la vida de este santo ha sido tan ampliamente representado como el pasaje de su martirio.

3.1. Exageración de los tormentos aplicados

El dominico italiano Santiago de la Vorágine (1230-1298), que resume y recopila en el siglo XIII las obras hagiográficas en su célebre *Legenda Aurea*, fuente de inspiración para los artistas, relata lo siguiente acerca del martirio de San Sebastián: «El emperador mandó que lo sacaran al campo, que lo ataran a un árbol y que un pelotón de soldados dispararan sus arcos contra él y lo mataran a flechazos. Los encargados de cumplir esta orden se ensañaron con el santo, clavando en su cuerpo tal cantidad de dardos que lo dejaron convertido en una especie de erizo»[11]. Con posteridad, Pedro de Ribadeneyra, en *Flos Sanctorum*, relata igualmente: «Hízose así como el emperador lo mandó: arrebatan al santo caballero de Jesucristo los soldados y ministros de Satanás: sácanle al campo: desnúdanle: átanle y descargan tantas saetas en él, que su sagrado cuerpo no parecía cuerpo de hombre, sino un erizo»[12].

11. Voragine, Santiago de la: *La leyenda dorada, 1*. Trad. de José Manuel Macías. Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 111-116, p. 115.
12. Cit. por Pacheco, Francisco: *El arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 683.

A su vez, el célebre estudioso de la vida de los santos, Hippolyte Delehaye (1859-1941), al referirse a los suplicios relatados en las *Pasiones* de los santos, reconoce que existen diferentes procedimientos para captar la atención del lector y conmover su espíritu. Uno de ellos consiste en exagerar la realidad aplicando los suplicios de forma intensa y brutal. El mismo nos dice poco después con respecto al martirio de San Sebastián: «Il ne suffit pas que S. Sébastien soit percé de quelques flèches; il en est criblé comme un hérisson»[13]. (No basta con que San Sebastián sea atravesado por algunas flechas; es acribillado como un erizo). Se trate o no de un simple recurso para atraer la atención del lector y conmover así su espíritu, lo cierto es que, apoyándose en fuentes históricas, este investigador belga llega a reconocer que durante el imperio de Diocleciano y sus colegas el furor de las persecuciones aumentó de forma notable y fueron ejercidas con un rigor desconocido hasta entonces[14]. Este centurión de Diocleciano que fue San Sebastián, fue ante todo soldado de Cristo que, revestido con la fuerza divina, no sólo alentó a otros a no desfallecer en los momentos del martirio, sino que el mismo se mostró capaz de sufrir los peores tormentos, siendo de este modo elevado, al igual que numerosos mártires, por encima del común de los mortales[15].

Sin duda la imagen más representativa del santo con el cuerpo cubierto de flechas, como si en realidad se tratase de un erizo, es la de Giovanni del Biondo, el *Martirio de San Sebastián*, hacia 1370, conservado en el Museo de la Opera del Duomo, en Florencia. Dicha imagen, que ocupa la parte central de un tríptico dedicado a la vida de este insigne santo, conmueve al espectador por la atroz tortura del martirio que aplica con ensañamiento el pelotón de soldados encargado de matarle.

Numerosas son las variantes del acto de la sagitación que los artistas han puesto en escena. Estos últimos varían, probablemente de forma caprichosa, el número de flechas clavadas en su cuerpo. A este respecto, Millard Meiss, al referirse a la obra de Giovanni del Biondo, confirma lo siguiente: «La concepción de Giovanni es única. En las representaciones pintadas con posterioridad, muy a finales del siglo XIV o en el siglo XV,

13. Delehaye, Hippolyte: *Les passions des martyrs et les genres littéraires.* Bruselas, Société des Bollandistes, Collection Subsidia Hagiographica, n.º 13 B, 2ème éd., 1966, p. 205. (La traducción es nuestra).
14. *Ibid*., p. 202. Véase también, Voragine, S. de la: *Op. cit*., p. 113.
15. Delehaye, H.: *Op. cit.*, pp. 205 y 207.

el cuerpo del santo está atravesado por flechas que van desde un mínimo de tres hasta quince. En la pintura de Biondo, sin embargo, el santo está acribillado por docenas de flechas. Es una figura inexorablemente torturada, en la que la sangre fluye por más de treinta heridas»[16].

3.2. La sangre derramada

Sin duda alguna, la escena del martirio de San Sebastián conmueve igualmente al espectador por la sangre derramada por cada una de sus numerosas heridas. Las afirmaciones de Hippolyte Delehaye con respecto a los procedimientos utilizados por los hagiógrafos para captar la atención del lector sirven, una vez más, para ser aplicadas con cierta facilidad a los artistas, pues unos y otros actúan de manera semejante. Éste precisa con exactitud: «l'hagiographe […] comprend que, pour impressionner son lecteur, il faut qu'on sente l'odeur de la chair brûlée, que le sang coule, que les os soient mis à nu, que les entrailles s'échappent par une plaie béante»[17]. (El hagiógrafo […] comprende que para impresionar a su lector, es necesario que se huela el olor a la carne quemada, que la sangre corra, que los huesos se hallen al descubierto, que las entrañas se escapen por una herida abierta).

En la imagen del *Martirio de San Sebastián*, de 1440, atribuida a Peter Maggenberg, y que se halla expuesta en la iglesia de Nuestra Señora de Valère, en Sion, Suiza, la sangre fluye abundante por las heridas de su cuerpo y cosa poco frecuente en la iconografía de San Sebastián, las flechas alcanzan, en frente y por detrás, la cabeza del santo atado a una columna. Igualmente sangre y violencia se hallan expresadas de manera simbólica en el color rojo que cubre el fondo de la escena. Por otro lado, los arqueros, situados dos a su derecha y dos a su izquierda, persisten todavía en su intento de seguir martirizando a un santo que, familiarizado en vida con Dios, recibe de Éste el consuelo y la bendición divinas.

16. Meiss, Millard: *Pintura en Florencia y en Siena después de la peste negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Versión española de Agustín Valle Garagorri. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 101.
17. Delehaye, H.: *Op. cit*., p. 212. (La traducción es nuestra). Las canciones de gesta, que cronológicamente suceden a la hagiografía, han podido fácilmente inspirarse en las pasiones épicas de los mártires en cuanto a las torturas infringidas y a la capacidad de resistencia de sus héroes al dolor se refiere, véase al respecto, Payen, J.-Ch. y Weber, H. (dirs): *Histoire littéraire de la France. T. I. Dès origines à 1600*. París, Les éditions sociales, 1971, p. 104.

3.3. La intervención celeste

En circunstancias semejantes, la intervención divina no se hace esperar. Dios no abandona nunca a sus fieles seguidores. Así pues, llegado el momento de su pasión, un emisario o mensajero es enviado por Dios al lugar del suplicio para infundirles fortaleza en medio del sufrimiento. Precisamente, cuando el mártir expira o está próximo al desenlace final —como reconoce Hippolyte Delehaye— «c'est le moment de montrer jusqu'où peut aller la toute-puissance divine et de quelle sollicitude elle entoure le martyr […] un envoyé du ciel paraît sur le lieu du supplice»[18]. (Es el momento de mostrar hasta dónde puede ir la omnipotencia divina y de qué solicitud rodea al mártir […] un enviado del cielo aparece en el lugar del suplicio).

a) *Reconfortar el espíritu del mártir: el papel de los sentidos.* Pero no sólo en la hagiografía sino también en el arte, las manifestaciones de lo sobrenatural acompañan al santo en el momento de la prueba más difícil de su vida, su martirio. El ángel, vínculo entre el cielo y la tierra, entre Dios y los hombres, unas veces en el cielo, otras al lado mismo del mártir con gesto muy familiar, viene a aliviar su dolor y cuya expresión se halla en ciertas ocasiones reflejada en su rostro.

Para reconfortar el espíritu del mártir, los ángeles, o bien se hacen visibles, o bien mantienen con él un diálogo confidencial, familiar. A veces, ambos acontecimientos, visión y audición, a los que podemos añadir el tacto, son inseparables. Sucede también, con bastante frecuencia, que las manifestaciones de lo sobrenatural no son visibles para el espectador, sólo el mártir las percibe, como sólo él puede escuchar la voz que procede de lo alto. La dulce mirada, la expresión gozosa del santo nos conducirían sin dificultad a la temática de la dulce muerte[19] tan estrechamente relacionada con la hagiografía. Los gestos expresivos de sus rostros no proceden únicamente de la visión o comunicación con los emisarios enviados por Dios al lugar del suplicio, sino que proceden ante todo de ese contacto que el santo mantiene con la realidad trascendente e íntima que le conduce, una

18. Delehaye, H.: *Op. cit*., p. 212. (La traducción es nuestra).
19. Véase al respecto Sales, San Francisco de: *Introducción a la vida devota*. Trad. de Fr. de Cubillas Donyague. Madrid, Barco López, 1807, pp. 6 y ss; así como «La dulce muerte», en Lanzuela Hernández, Joaquina, «San Francisco de Sales y Pierre Corneille», *Studium. Filología*. Colegio Universitario de Teruel, Universidad de Zaragoza, n.º 9, 1993, pp. 65-77, pp. 74-77. Los versos ahí citados, relativos a las obras teatrales de *Polyeucte* y *Théodore, vierge et martyr* del dramaturgo francés del siglo XVII, Pierre Corneille, se hallan en la misma dirección.

vez transformada la angustia del sufrimiento, a saborear la dulzura que mana de la fuente divina, o en términos de Pedro Ribadeneyra, el cual sustituye los ángeles por Dios, a abrasarse en la hoguera del amor divino: «mas su bendita alma en medio de las saetas y de las penas estaba muy alegre y regalada, y entretenida con Dios, y el corazón abrasado del divino amor deseaba padecer mucho más de lo que padecía»[20].

b) *Otras misiones.* Las misiones encomendadas a los ángeles son muy variadas. Estos seres espirituales, que son los ángeles, tienen también como misión liberar el cuerpo malherido del santo de las ataduras que le sujetan al tronco o columna y retirar con un cuidado especial las flechas clavadas en él, que en estos casos parecen ser poco numerosas. No podían faltar tampoco, aunque estas son muy escasas, las representaciones en las que *El alma de San Sebastián es llevada al cielo por los ángeles*. Bajo este amplio título es conocido un detalle perteneciente a un fresco realizado por Pietro da Saluzzo, en el siglo XV, para decorar la Capilla de San Sebastián de Monterosso Valgrana, (Cuneo, Italia)[21]. El autor de este fresco no ha querido despojar el cuerpo de San Sebastián de unas saetas que, como si de su único atributo se tratase, actúan aquí, junto a la sangre que fluye por sus heridas, como señal equívoca de su propia identificación.

Mencionemos finalmente que, suspendidos en el aire, unos, aportan la palma del martirio, otros, la corona de la victoria, o ambas cosas a la vez, a un santo que, como sucede en la representación de Peter Maggenberg, recibe desde lo alto —aunque la mano que sale de entre unas nubes minúsculas sea poco visible— la bendición divina. Como reconoce Hippolyte Delehaye, «toutes les formes de l'intervention céleste ont été épuisées pour montrer que le martyr est l'objet privilégié des faveurs divines». (Todas las formas de intervención celeste han sido agotadas para demostrar que el mártir es el objeto privilegiado de los favores divinos[22].

20. Cit. por Pacheco, Fr.: *Op. cit*., p. 683.
21. El paralelismo existente entre el arte y la literatura se refleja igualmente en la aparición de lo sobrenatural. Precisamente en la *Chanson de Roland*, editada y traducida por Joseph Bédier, en el pasaje que se refiere a la aparición de los tres arcángeles, San Gabriel, San Rafael y San Miguel, a la muerte de Rolando, verso 2396, leemos lo siguiente: «Ils portent l'âme du conte en paradis». (Llevan el alma del conde al paraíso).
22. Delehaye, H.: *Op cit.,* p. 215.

4. Paralelismo con la Pasión de Cristo

En 1931 el investigador francés Emile Mâle en su brillante estudio sobre el arte religioso a finales de la Edad Media, refiriéndose a San Sebastián, precisaba lo siguiente: «il fut pour les artistes de la fin du moyen âge le martyr par excellence»[23]. (El fue para los artistas de finales de la Edad Media el mártir por excelencia).

Este cristiano ejemplar, acusado por defender su fe y alentar a otros a permanecer en ella, fue pronto condenado a morir asaetado. Como «alter Christus», tras comparecer ante el emperador Diocleciano, fue despojado de sus vestiduras y atado luego a un árbol, su cuerpo fue acribillado a flechazos por los soldados de la guardia. La celebridad de San Sebastián como mártir de la Iglesia se debe en buena medida al hecho de que, por coincidencias múltiples, su muerte guarda un cierto paralelismo con la Pasión de Jesús. Para Louis Réau, «El santo está casi siempre *de pie*, atado a un árbol, a un poste o a una columna, a causa de una contaminación con *Cristo atado a la columna*, o *La flagelación de Cristo*»[24].

A la Pasión de Jesús y al martirio de San Sebastián se refiere de forma conjunta Claudio Magris, el cual, deteniendo por un instante su atenta mirada de observador en los monasterios barrocos de Austria y concretamente en el de San Florian, nos dice: «En el altar de San Sebastián, Albrecht Altdorfer pintó algunos de sus cuadros más impresionantes, escenas de la Pasión de Cristo y del martirio del santo. Bajo cielos trágicos e incandescentes, se desencadena una violencia bestial y estúpida que se encarniza con los dos condenados, se recortan caras torpes y torvas, que muestran toda la obtusidad del mal»[25]. Para Magris, Jesús es el modelo —en este caso también San Sebastián— de «la bárbara pasión y crucifixión que se inflinge constantemente a los hombres»[26].

Pero la identificación del martirio de San Sebastián con la Pasión de Jesús, se produce también por el número de flechas que atraviesan su cuerpo y que en el caso de ser tres se hallan en clara correspondencia con los tres clavos martiriales o bien, y ante todo, con las heridas ocasionadas por

23. Mâle, Emile: *L'art religieux à la fin du Moyen Âge. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. París, Armand Colin, 1931, p. 192. (La traducción es nuestra).
24. Réau, L.: *Op. cit.,* p. 197.
25. Magris, Claudio: *El Danubio*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 1988.
26. *Ibid*., p. 137.

las flechas que en número de cinco, guardan igualmente relación muy estrecha con Cristo, pues se identifican con las cinco llagas de su Pasión Redentora. Aunque refiriéndose a San Sebastián, Louis Réau no puede evitar el mencionar a un santo célebremente conocido como San Francisco de Asís, cuyo cuerpo se hallaba marcado, ya en vida, por los estigmas de la Pasión de Jesús. Así pues, para L. Réau, a San Sebastián, «tal como ocurriera con san Francisco de Asís, sus devotos llegaron a asimilarlo a Jesucristo. El árbol al que lo ataron se comparaba con la cruz de Jesús, y sus cinco heridas con las llagas de Cristo»[27].

San Sebastián. Saint–Ségal, Finisterre, Francia.
Foto: Jean–Paul Gisserot, 1989

La estatua de *San Sebastián*, en la capilla del mismo nombre, en el Finisterre francés, concretamente en la localidad de Saint-Ségal, es una más entre las numerosas imágenes que representan a San Sebastián con el cuerpo atravesado por cinco flechas. La sencillez de la escultura, desprovista de todo escenario de fondo que pueda retener la atención del espectador —al contrario de lo que sucede en la mayoría de las representacio-

27. Réau, L.: *Op. cit.*, p. 194.

nes pictóricas provistas de un rico decorado donde se desarrolla la acción—conduce al observador a centrar su mirada en las cinco flechas clavadas en su costado y extremidades. A su vez, observamos aquí una de las características que, sin ser exclusiva de la iconografía de San Sebastián ni del arte bretón, se halla presente en dicha escultura, la serenidad del rostro de un santo que como San Sebastián ha sufrido los tormentos del martirio. La sencillez de la composición, la serenidad del rostro, unidas al aplomo de su cuerpo, transmiten al espectador una sensación de concentración y serenidad, de firmeza y seguridad.

No podemos olvidar, por otro lado, el papel notable desempeñado por las cofradías a lo largo de los siglos. A ellas les debemos la realización de numerosas obras de arte y de objetos destinados al culto. Emile Mâle recoge algunas indicaciones acerca de la importancia y del protagonismo de éstas:

> Les confréries ne se contentaient pas de faire construire des chapelles, et de demander aux artistes des vitraux, des tableaux et des statues; on découvre de temps en temps qu'un beau candélabre, un ornement d'autel, […] ont appartenu à des confréries[28].
>
> Las cofradías no se contentaban con mandar construir capillas y encargar a los artistas vidrieras, cuadros y estatuas; descubrimos de vez en cuando que un bello candelabro, un adorno de altar, […] han pertenecido a cofradías.

Ellas mismas encargaban igualmente retablos indicando incluso el tema central que debían representar los artistas destinados a ejecutar dichas obras. El *Retablo del Cristo* de la iglesia de Commana, en la región francesa de Bretaña, de finales del siglo XVII, es un ejemplo evidente de lo que acabamos de decir. Dicho retablo, que se conoce también con el nombre de las *Cinco Llagas,* fue realizado por los escultores de la Marina de Brest[29] para y por encargo de la cofradía de las Cinco Llagas o de la Salvación Redentora. El Divino Redentor, situado en la parte central del retablo barroco, se halla sentado en actitud de mostrar a los fieles las cinco llagas de su Pasión, hecho éste que justifica, independientemente de que su cuerpo se halle atravesado por seis flechas, la presencia de San Sebastián, situado a la izquierda de Cristo.

Al parecer, la contemplación de dichas imágenes produciría un efecto de alivio y consuelo en el hombre que desea verse liberado del dolor que padece a lo largo de su vida y en especial de los sufrimientos provocados

28. Mâle, E.: *Op. cit*., p.177. (La traducción es nuestra).
29. Pelletier, Yannick: *Les enclos bretons*. Jean–Paul Gisserot, 1989, p. 46.

Retablo del Cristo de las Cinco Llagas. Iglesia de Commana, Finisterre, Francia.
Foto: Jean–Paul Gisserot

por la epidemia de peste. Así nos lo demuestran las observaciones siguientes, tomadas, por un lado, a Yannick Pelletier, en el libro que dedica al conocimiento del arte religioso en el Finisterre francés:

> Mais l'âme humaine conjointe au corps sait aussi la douleur qui point la pauvre créature en ce bas monde. Les travées latérales abritent donc les statues de sainte Marguerite et de saint Sébastien. […]. Le second endure avec conscience et sérénité le supplice qui consista à l'atteindre de flèches sans toucher aucun centre vital, mais ne sait–il pas que ses souffrances peuvent prévenir ou guérir le terrible fléau de la peste? Ne fallait–il pas qu'il manifestât une fière assurance pour calmer l'angoisse de ses fidèles?[30].
>
> Pero el alma humana unida al cuerpo conoce también el dolor que hiere a la pobre criatura en este mundo. Las calles laterales contienen pues las estatuas de Santa Margarita y de San Sebastián. […]. El segundo sufre con conciencia y serenidad el suplicio que consistió en herirle con flechas sin tocar ningún centro vital, ¿pero no sabe que sus sufrimientos pueden prevenir o curar la terrible plaga de la peste? ¿No era necesario que él manifestase una gran serenidad para calmar la angustia de sus fieles?

30. *Ibid.,* p. 46. (La traducción es nuestra).

y, por otro, a Emile Mâle, quien a su vez afirma: «A ces flèches qui le criblaient, le peuple reconnaissait le patron des archers et sans doute le céleste médecin qui guérit la peste»[31]. (Por estas flechas que lo acribillaban, la gente reconocía al patrón de los arqueros y sin duda al médico celestial que cura la peste).

5. San Sebastián y su vinculación con la peste

En un principio San Sebastián fue un santo fundador, pero a partir del siglo VII pasó a ser un santo protector al que se le invocaba contra la peste. Paul Diacre, en su *Historia de los Lombardos,* relata cómo en el año 680 una peste terrible se extendió por Italia, asolando las ciudades de Roma y de Pavía. La peste no cesaría hasta que no se construyera un altar dedicado a San Sebastián en la Iglesia de San Pedro Advíncula en Roma[32]. A partir de entonces se comenzó a invocarlo en epidemias de peste.

Numerosas son las epidemias de peste que asolaron Europa a lo largo de los siglos. Jean Delumeau confirma al respecto que la peste atacó con virulencia Europa, concretamente la cuenca mediterránea, entre los siglos VI y VIII con epidemias que duraron entre nueve o doce años. Posteriormente a mediados «del siglo XIV y por lo menos hasta principios del XVI, la peste reapareció casi cada año en un lugar o en otro de Europa Occidental». En algunas ciudades «golpea casi por decenios» creando entre la población un estado general de ansiedad y miedo. Otros brotes posteriores, aunque cada vez más esporádicos y localizados, se repitieron en los siglos posteriores, hasta llegar a desaparecer en Occidente en el siglo XVIII[33].

5.1. Monumentos de carácter votivo

En circunstancias semejantes, países como Francia, Italia, Austria, la República Checa, Hungría, Rumania, etc. erigieron monumentos en acción de gracias por la retirada de la peste o, en frecuentes ocasiones, por verse libres de ella. Las cruces de los numerosos calvarios sembrados por la geografía bretona: Suzin, Guimiliau, Lampaul-Guimiliau, Plougastel-Daoulas, Saint-Thégonnec, Pleyben, etc. con los bubones de la peste; la iglesia de

31. Mâle, E.: *Op. cit.,* p. 192. (La traducción es nuestra).
32. Cit. por Voragine, S. de la: *Op. cit*., p. 116.
33. Delumeau, Jean: *El miedo en Occidente. (Siglos XVI-XVIII). Una ciudad sitiada*. Trad. al español de Mauro Armiño. Madrid, Taurus, 1989, pp. 156-157.

Nuestra Señora de la Salud en Venecia, edificada en acción de gracias como consecuencia de un voto formulado contra la peste de 1630, o también la iglesia de San Carlos en Viena, realizada con motivo del voto que Carlos VI hizo a su patrón y homónimo San Carlos Borromeo para que cesara la peste de 1713, sin olvidar, por otro lado, las numerosas *pestsaüles* o columnas de la peste austriacas de carácter votivo —«Austria, según Jacques Delumeau, cuenta por sí sola más de doscientas columnas de éstas»[34]— son tan sólo algunos, entre los múltiples ejemplos, de lo que acabamos de decir. Un viajero infatigable, el germanófilo Claudio Magris, en su obra maestra sobre el *Danubio*, recoge algunos datos acerca de la ubicación, dedicatoria e incluso justificación de la erección de dichas columnas, que poseen características comunes en todas las ciudades de la «Mitteleuropa». Acerca de la ciudad austriaca de Linz nos dice:

> La devoción religiosa de su gente, que sorprende a las viajeros ingleses del siglo XVIII, no parece haberse apagado: en la plaza principal, delante de la columna de la Trinidad —una de esas columnas que se levantan en las plazas de toda la Mitteleuropa, en recuerdo de las pestes domadas y a mayor gloria de la majestad de la creado—, un grupo de personas, en el crepúsculo glacial y nevado reza en voz alta»[35].

Resulta fácil observar que en gran parte de estas construcciones votivas no se halla representada la imagen de San Sebastián. En la República Checa, por ejemplo, ni en la columna coronada en este caso por la Inmaculada Concepción, levantada en la plaza de la Ciudad del Castillo de Praga en 1726, en acción de gracias porque la ciudad no fue invadida por la epidemia de peste y en donde figuran gran cantidad de santos relacionados estrechamente con el país, tales como San Juan Nepomuceno, San Wenceslao, San Vito, San Adalberto, etc. ni en aquella otra, dedicada a la Santísima Trinidad en la ciudad checa de Karlovy-Vary y decorada en buena parte con motivos judíos por ser construida en colaboración con la comunidad judía, figura la imagen de San Sebastián acribillado a flechazos.

No sucede así en ciudades como Timisoara, en el oeste de Rumania o en Budapest, en Hungría. Concretamente, en esta última y en el centro de la ciudad medieval de Buda, nos encontramos con una columna coronada —como parece ser tradición en muchos de estos casos— por las estatuas de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo. Dedicada, pues, a la

34. *Ibid*., p. 217.
35. Magris, Cl.: *Op. cit*., p. 117.

Santísima Trinidad, fue levantada en 1713, en el centro de la plaza que lleva su mismo nombre, en acción de gracias por el cese de la peste acaecida a principios del siglo XVIII. Atado de pies y manos a un tronco, atado incluso por la misma cintura con una gruesa cuerda, lo que sirve para sostener el paño que cubre parcialmente su cuerpo, San Sebastián se halla asaetado por tres flechas, dos de las cuales han desaparecido. La limpieza, aunque incompleta, como puede observarse en la parte posterior de la estatua, nos permite ver con claridad, en medio del brazo y de la pierna del lado derecho, la huella de las dos flechas desaparecidas con el paso del tiempo. San Sebastián se encuentra aquí acompañado por otros santos considerados abogados contra la peste, como San Roque ataviado con el hábito de peregrino, San Cristóbal, portando al Niño Jesús, etc.

San Sebastián, detalle de la Columna de la Santísima Trinidad. Budapest (Hungría).
Foto, José Luis Égeda Hernández, 2005

Las esbeltas y suntuosas columnas de la peste que se yerguen en el centro de plazas importantes de las capitales u otras destacadas ciudades de Europa guardan un paralelismo evidente con aquellas otras representaciones escultóricas, mucho más sencillas y modestas, que, sobre un pilón, sitúan a San Sebastián en las calzadas que dan acceso a algunas localidades, como sucede en ciertas ciudades de la República Checa. San Sebastián es

aquí un muro de contención, el símbolo de protección al que se invoca para que la temible peste no entre y se aleje de la ciudad y de sus habitantes. El mismo sentido podrían poseer, a nuestro parecer, aquellas otras que, situadas igualmente encima de un pilar, se hallan colocadas a la entrada, delante de fachadas de notables edificios donde vive una comunidad importante de personas, como sucede en el monasterio de Brevnev, a las afueras de Praga, o bien en el edificio mismo decorando la fachada como ocurre, por otro lado, en la calle Karlova de la misma ciudad.

5.2. El manto protector de la Virgen

A su vez, el culto a la Virgen, bajo diferentes advocaciones, se extendió notablemente en épocas de epidemias de peste. La Inmaculada Concepción, Nuestra Señora de la Piedad, la Virgen de la Misericordia o de Gracia, etc. son las más representativas. Hemos podido observar que, junto a la Santísima Trinidad, es la imagen de la Virgen María bajo la advocación de la Inmaculada Concepción la que frecuentemente corona las columnas vinculadas con las epidemias de peste. Sabemos igualmente que en España, en la ciudad de Zaragoza, el culto a Nuestra Señora de la Piedad se extendió de manera considerable con motivo de la peste habida en los años 1563. También numerosas representaciones pictóricas de la Virgen de la Misericordia o de Gracia, con su amplio manto extendido para proteger a sus devotos contra los males y las epidemias de peste, se hallan en la misma dirección. Ahora bien, si en un principio los santos abogados contra la peste no figuran representados junto a la Virgen María —una muestra de ello es la pintura conservada en el Museo diocesano de Teruel, dedicada a la Virgen de la Misericordia o de Gracia[36]— vemos en seguida cómo, según el crítico Jean Delumeau:

> La Virgen del manto que protege de la peste figuró a partir del siglo XIV en pinturas italianas, francesas, alemanas, etc. —tema que se perpetuó hasta el siglo XVIII—. Pero pronto se enriqueció con prescripciones, porque, frecuentemente, se presentó a María reinando gloriosa en el trono entre los santos antipeste y recibiendo por su mediación las preces de los enfermos[37].

36. Para más información véase Sebastián, S.: *Iconografía*…, pp. 28-29, así como Sebastián, S. y Solaz, A.: *Teruel monumental*, p. 230 y ss.
37. Delumeau, J.: *Op. cit*., p. 220. Véase igualmente Mitre Fernández, Emilio: *Fantasmas de la sociedad medieval, enfermedad, peste, muerte*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 127.

Así sucede, por ejemplo, en la pintura al óleo perteneciente a la Escuela Pasarese del siglo XVIII, *Madona de la Misericordia con San Roque y San Sebastián*, donde la Virgen, coronada por dos ángeles, y acompañada por ambos santos, protege con su manto a un grupo de personas que, a juzgar por el hábito blanco y el roquete negro, podrían pertenecer a la Congregación de Nuestra Señora de la Misericordia.

Existe desde muy antiguo la creencia de que la peste —simbolizada por las flechas— era un castigo enviado por la cólera divina contra las faltas cometidas por los hombres a lo largo de su vida[38]. Así, por ejemplo, en la *Ilíada*, a comienzos del Canto I, el dios Febo Apolo lanza sus flechas durante nueve días consecutivos contra el ejército aqueo. Peste y guerra hieren a todo ser viviente. A su vez, el Antiguo Testamento posee también varios pasajes en los que el Dios de los judíos envía sus flechas a los hombres para castigar sus pecados (Salmo 7, 12-14). Ciertamente, y como reconoce M. Trens: «La idea de representar los efectos de la ira divina, la muerte con todo su cortejo de males, por medio de flechas, es antiquísima. Se halla en el fondo de toda literatura y de las tradiciones populares»[39].

Los artistas a la hora de representar a San Sebastián no tardaron en apropiarse de la temática del manto de la Virgen que, como hemos observado, gozó de gran popularidad a partir del siglo XIV, y de las flechas lanzadas por Dios contra los hombres para darles a estas últimas el sentido metafórico de calamidad o epidemia. Una obra muy célebre es *San Sebastián intercesor*, realizada por Benozzo Gozzoli en 1464–1465 para la nave de San Agustín en San Giminiano, Italia. El santo protege bajo su manto extendido por dos ángeles y sobre el cual vienen a romperse las flechas de la peste, una multitud de fieles que le invocan. En el frontón del zócalo en el que se halla instalado figura la inscripción siguiente que nos permite adentificarlo: «sancte Sebastiane intercede prodevoto popvlo tvo».

El papel de intercesor contra la epidemia de peste atribuido a San Sebastián viene justificado por su propia muerte a flechazos. A ello se refieren S. Sebastián y A. Solaz en esta amplia cita que reproducimos a continuación: «Es muy probable que la gran boga de San Sebastián, como protector contra las epidemias, sea debida a sus flechas, que le hirieron pero no lograron matarle. Un místico del siglo XV, Jean Raulin, […] explicaba

38. Duchet-Suchaux, G. y Pastoureau, M.: *Op. cit*., p. 309.
39. Cit. por Sebastián, S. y Solaz, A.: *Teruel monumental*, p. 235.

que las imágenes de San Sebastián, erizadas de flechas significan que el Santo intercede por nosotros delante de Dios, presentándole sus heridas para inclinarle a nuestro favor. Esta idea fue la que en 1464 expresó Benozzo Gozzoli, en el fresco de la iglesia de San Agustín, en San Gimignano (Italia), en el cual vemos a San Sebastián protegiendo de las flechas de la ira de Dios a sus devotos, que se guarecen bajo su manto extendido»[40]. Al parecer, tanto el manto como su propio cuerpo actuarían de escudo protector, liberando a todos los que invocan su intercesión de morir víctimas de la enfermedad de la peste, representada metafóricamente por el ataque de las flechas.

Para aplacar la cólera divina numerosos santos fueron erigidos como protectores o abogados contra la peste. La lista sería larga de enumerar, citemos entre otros: San Sebastián, San Roque, San Egidio, San Cristóbal, San Valentín, San Carlos Borromeo, apadrinado por los jesuitas, San Juan Nepomuceno, San Crispín, etc.[41] Aunque cada país posee en este caso su propio santo, han sido sin embargo San Sebastián y San Roque, los santos más populares y universalmente invocados contra las epidemias de peste.

6. CELLA Y SAN SEBASTIÁN

6.1. Posible vinculación de San Sebastián con la peste

> La comparación —según Jean Delumeau— entre el ataque de la peste y de las flechas que se abaten de improviso sobre las víctimas tuvo por resultado la promoción de San Sebastián entre la piedad popular […]. Como San Sebastián había muerto acribillado a flechazos, se convencieron de que alejaba de sus protegidos las flechas de la peste. A partir del siglo VII se le invocó contra las epidemias. Pero sólo después de 1348 adquirió su culto un amplio desarrollo. Y a partir de entonces, en el universo católico, hasta el siglo XVIII incluido, no hubo apenas iglesia rural o urbana sin una representación de San Sebastián acribillado a flechazos[42].

De la lectura de esta amplia cita podríamos deducir que la elección de San Sebastián como santo protector y patrono de nuestra ciudad y de sus gentes, respondería a esta tendencia general, ampliamente difundida por

40. *Ibid*., p. 235.
41. Véase Delumeau, J.: *Op. cit*., pp. 97-98; Blanco, Ángel: *La peste negra*. Madrid, Anaya, 1988, p. 69 y Mitre Fernández, E.: *Op. cit*., p. 33.
42. Delumeau, J.: *Op. cit.,* p. 170.

todo el orbe católico y que consiste en invocar a San Sebastián en época de epidemia de peste.

Las numerosas representaciones artísticas del martirio de San Sebastián que se conservan en Cella, la construcción de la ermita y su posterior ampliación —«queriendo hacer de ella una verdadera iglesia»[43]—, la existencia de una importante cofradía, así como la procesión celebrada el día de su festividad son indicios suficientes que nos hablan en todo momento de la favorable acogida dispensada por las gentes de nuestra localidad a tan insigne y popular santo.

Cuando en 1520[44] se obtuvo licencia para edificar la ermita de San Sebastián —según documento del Archivo Parroquial citado por Pascual Deler en varias ocasiones[45]— la devoción al santo debía estar ya suficientemente consolidada entre las gentes de nuestra localidad, e incluso podría existir, con anterioridad a 1520, una cofradía del mismo nombre, a petición de la cual fuese edificada la ermita. Recordemos una vez más las indicaciones de Emile Mâle:

> Les confréries ne se contentaient pas de faire construire des chapelles, et de demander aux artistes des vitraux, des tableaux et des statues; on découvre de temps en temps qu'un beau candélabre, un ornement d'autel, […] ont appartenu à des confréries[46].
>
> Las cofradías no se contentaban con mandar construir capillas y encargar a los artistas vidrieras, cuadros y estatuas; descubrimos de vez en cuando que un bello candelabro, un adorno de altar, […] han pertenecido a cofradías.

Aunque Pascual Deler aporta un dato relevante que nos permite conocer la existencia de la Cofradía de San Sebastián en 1628, pues el Vicario general del obispado de Teruel con motivo de la visita que realizó a la Parroquia de Cella, recuerda «a los mayordomos de la Compañía de San Sebastián que den cuenta de las obligaciones, encargos, gastos y cobranças»[47], tal dato, sin embargo, por muy importante que sea, no nos permite conocer la fecha exacta de la creación de la cofradía. Dicha fecha sería

43. Aguirre Lahuerta, A.: *El ángel de los Silaos. Precedida de unas noticias históricas del pueblo de Cella y biografía de sus hijos más ilustres*. Valencia, ed. Guerri, 1952, p. 16.
44. Fecha en la que se erigió la ermita según A. Aguirre: *Ibid*., p. 16.
45. Deler Hernández, Pascual Pedro, *La parroquia de Cella. Prontuario de datos históricos.* Teruel, Perruca, 1990, p. 28; «Los patronos de Cella», *Zaida*, 9, abril, 1994, p. 7; «La ermita de San Sebastián y la cofradía», *Zaida*, 35, enero 2001, p. 4.
46. Mâle, E.: *Op. cit*., p. 177. (La traducción es nuestra).
47. Deler Hernández, P. P., *La parroquia…* p. 41.

en todo caso posterior al siglo XIV, si tenemos en cuenta las afirmaciones de la crítica europea que, en su intento por hallar una explicación a la rápida expansión de las cofradías de San Sebastián en el continente europeo, vincula a éstas con las epidemias de peste:

> Ce sont les grandes épidemies de peste qui frappent terriblement les populations européennes au XIVe, mais encore au XVe siècle, qui expliquent la soudaine multiplication des Confréries de saint Sébastien[48].
>
> Son las grandes epidemias de peste que atacan terriblemente las poblaciones europeas en el siglo XIV, pero también en el siglo XV, las que explican la repentina multiplicación de las Cofradías de San Sebastián.

No obstante, y a pesar de tales consideraciones, ningún documento hasta ahora nos permite afirmar que la ermita dedicada a nuestro patrón fuese levantada como consecuencia de la formulación de un voto realizado por la ciudad para alejar de ella el azote de la epidemia de peste ni tampoco, que la cofradía y la procesión solemne que sus gentes vienen realizando año tras año, el día de su festividad, el 20 de enero, tuvieran carácter penitencial o votivo.

Que San Sebastián es un santo protector vendría confirmado, en cierta medida, por la decoración artística de la ermita. Ésta posee una pintura mural que representa un manto de grandes dimensiones, en la parte superior del cual figura una inscripción que reza «se doró en el año 1801», inscripción a la que se ha añadido «y en 2005», con motivo de su ultima restauración. La fecha de 1801, bastante tardía según el contexto europeo, no nos impide vincular el manto que orna nuestra ermita con la temática del manto de la Virgen. Este último fue utilizado por los artistas de numerosos países como elemento protector contra los males y epidemias de peste que asolaron Europa durante siglos, llegando a condicionar la iconografía de los santos abogados contra la peste, como sabemos[49]. Ahora bien, la fuerte carga simbólica que adquiere el manto pintado en el muro del crucero, al hallarse reforzado por el simbolismo del propio muro y al ser ambos símbolos inequívocos de refugio y de protección, queda claramente debilitada, en la medida en que el manto-muro, por un lado, y el santo, por otro, se hallan representados de forma aislada. Es el santo, restaurado al igual que la ermita en 2005, el que actúa finalmente de escudo protector y al que vienen a fijarse las seis flechas repartidas en sus costados.

48. Darriulat, J.: *Op. cit*., p. 2. (La traducción es nuestra).
49. *Supra*, pp. 19-20.

A su vez, un cuadro, bastante dañado, que probablemente en otros tiempos formaría parte del mobiliario de la ermita y que hoy se halla expuesto en la iglesia parroquial, podría vincular a San Sebastián con la epidemia de peste. San Sebastián aparece representado aquí junto a otros santos dentro de una escena que podríamos incluir —a juzgar por la disposición y actitud de diálogo de sus tres protagonistas— dentro de la serie conocida como *Santas Conversaciones,* frecuentes en el arte de numerosos países europeos y sobre todo en las cortes italianas a partir del siglo XIV. Aunque desconocemos la identidad del santo que ocupa la parte central del cuadro, el hecho de que figure a su derecha San Juan Bautista —fácilmente reconocible por su indumentaria tradicional y por el cordero que siempre lo acompaña— relacionado en ciertos lugares con la peste[50], nos conduce a suponer que los personajes aquí representados, podrían guardar todos ellos una conexión muy estrecha con la temática de la peste.

De hecho, Cella ha manifestado poseer un gran interés por tener entre sus santos aquellos que se hallan vinculados con ciertas enfermedades, tales como San Cristóbal y San Roque asociados a la peste o San Blas a las enfermedades de garganta. Sin embargo, ni San Cristóbal ni San Roque, invocados por ser patronos de los conductores y de los pastores respectivamente, ni San Sebastián, por ser patrón de los soldados, se hallan asociados —al menos en la conciencia de sus gentes de los últimos siglos— a la enfermedad contagiosa de la peste. ¿Lo estuvieron alguna vez entre sus habitantes? Probablemente, si nos atenemos al contexto europeo en el que en todo momento nos hemos apoyado para realizar nuestras investigaciones. No obstante, y aunque así fuera, ¿a qué se debe esta pérdida de conciencia que impide vincular a San Sebastián con la peste, cuando en otros países de Europa el recuerdo permanece muy vivo en la memoria de sus gentes? Dichas reflexiones nos conducen a pensar que en Cella, si en algún momento hubo peste, no debió provocar estragos devastadores que dejaran una huella profunda para que una asociación tan estrecha se perpetuara en la memoria colectiva de sus gentes a lo largo de los siglos.

6.2. San Sebastián, soldado y mártir

Así las cosas, aunque resulta difícil desligar a San Sebastián del contexto europeo, marcado por las epidemias de peste que asolaron Europa y cuyo

50. Véase al respecto Le Prioux, C. y Champollion, H.: *La cathédrale d'Amiens* Rennes, éd. Ouest-France, p. 28. La capilla dedicada a San Juan Bautista en la catedral de Amiens, en Francia, fue edificada con motivo de un voto formulado durante la peste de 1668.

culto, junto a otros santos abogados contra la peste, se extendió de manera considerable entre los siglos XIV y XVIII, lo cierto es que los habitantes de Cella, al menos en los últimos siglos, vinculan a San Sebastián con el soldado mártir defensor de la fe y de la Iglesia.

> Il existe, écrit Pie XII dans sa *Lettre Apostolique* du 3 mai 1957, de nombreuses associations qu'elles soient civiles ou militaires, qui vénèrent saint Sébastien en tant que modèle de vertus chrétiennes. […] Saint Sébastien étant considéré au Moyen Age comme le patron des archers, il devint aussi le patron des soldats[51].
>
> Existe, escribe Pío XII en su *Carta Apostólica* del 3 de mayo de 1957, numerosas asociaciones ya sean civiles o militares, que veneran a San Sebastián como modelo de virtudes cristianas […] San Sebastián, considerado en la Edad Media como el patrón de los arqueros, llegó a ser también el patrón de los soldados.

Existe igualmente en Europa una tendencia clara en asimilar a San Sebastián con otros santos militares célebremente conocidos. La crítica reconoce que «Sébastien est, avec Martin et Maurice, un saint militaire, et son culte a eu une immense diffusion au Moyen Âge»[52]. (San Sebastián es, con San Martín y San Mauricio, un santo militar y su culto tuvo una inmensa difusión en la Edad Media).

Numerosas son las imágenes de San Sebastián que se conservan en la iglesia de la Inmaculada de Cella. El *Retablo de San Sebastián* contiene en

Retablo de San Sebastián. Cella, Teruel

51. Cit. por Butler, A., Thurston, H. y Attwatter, D.: *Les saints patrons*. Trad. del inglés por Florence Paban y Pierre Kemner. París, Brepols, 1996. (La traducción es nuestra).
52. Duchet-Suchaux, G. y Pastoureau, M.: *Op. cit*., p. 309. (La traducción es nuestra). Véase igualmente, Alison, J.: *Les saints*. Trad. por Silver Roger. París, Bordas, 1995, p. 219.

su hornacina central una bella talla escultórica del santo asaetado por cuyas heridas fluye la sangre. A su vez, —y cosa poco frecuente— se halla acompañado por una imagen pictórica, ubicada en el alero del retablo, que reproduce el martirio del santo. Apoyándonos en fuentes cercanas a nosotros y a falta de estudios más detallados y pormenorizados, citamos aquí una vez más a Santiago Sebastián, el cual afirma: «del mobiliario del siglo XVI quedan varios retablos e imágenes, como los de San Sebastián y el de la Virgen del Rosario, con sus correspondientes pinturas, ya inspiradas en el manierismo»[53].

A falta, pues, de investigaciones que nos permitan sacar del anonimato y así poder identificar en su totalidad los santos que lo acompañan en el retablo de San Sebastián, pero también en el *Retablo de Jesús con la cruz a cuestas* —donde, junto al martirio de San Sebastián, que guarda relación con la Pasión de Cristo, hallamos en la predela un santo con los atributos del libro y de la espada— no podemos afirmar que existan representaciones pictóricas ni de San Martín ni posiblemente de San Mauricio en la iglesia parroquial de Cella. Así pues, si la lista de santos vinculados a ciertas enfermedades, algunas de ellas contagiosas, es abundante en nuestra parroquia, en el caso de los santos militares, San Sebastián ocupa un lugar privilegiado, por no decir único, convirtiéndose así en el santo militar por excelencia.

La ultima obra pictórica dedicada a nuestro santo patrón, realizada por Juan Antonio Pumareta en la década de los setenta, no puede ser, a nuestro parecer, desvinculada de estas reflexiones de carácter general, pues responde a la existencia de un sentimiento común a lo largo del siglo XX. Cuando Juan Antonio Pumareta fue encargado de pintar el cuadro de *San Sebastián* —destinado, junto con otros cuadros más, a cubrir los huecos del retablo que, procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Langosta, en Alpeñés (Teruel), debía reemplazar por falta de valor artístico al hasta entonces Retablo del Altar Mayor de nuestra iglesia parroquial—[54] no dudó en colocar al lado de la figura alargada del mártir asaetado por tres flechas, al pie del árbol frondoso al que se halla sujeto, el yelmo y el escudo depositados en tierra. La presencia de dichos símbolos, la figuración del santo, que a imagen de Cristo clavado en la cruz, se halla en comunión con lo divino, acreditan su condición de soldado modelo, fiel a Dios hasta su muerte.

53. Sebastián López, Santiago y otros: *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, p. 155.
54. Véase al respecto Deler Hernández, P. P.: *La parroquia*… pp. 70-71.

Por otro lado, la existencia en 2005 de una imagen de San Sebastián grabada en una losa funeraria, perteneciente a un cofrade que, soldado en su juventud, falleció en vísperas de la festividad de San Sebastián, viene a confirmar una vez más el papel otorgado a dicho santo no sólo como patrón de los soldados, sino también como protector e intermediario entre Dios y los hombres que, en definitiva, es el papel otorgado a todos los santos.

Si con el transcurrir de los siglos no parecen producirse cambios notables, en cuanto a las representaciones artísticas de San Sebastián se refiere —un ejemplo más de ello se halla en la pequeña escultura del mártir asaetado, obra del profesor de la Escuela Taller, Játiva († 2006), colocada en 2005 en la portada de la ermita— sí que aparecen, por el contrario, transformaciones evidentes de diferente índole que atañen a los ritos procesionales y a la estructura interna de la propia cofradía. Así pues, en la primera mitad del siglo XX, cuando el cumplimiento del servicio militar duraba varios años, eran los soldados en periodo de permiso, los que, vestidos con el uniforme militar, portaban al santo en procesión por el centro de la ciudad hasta la iglesia parroquial. En la segunda mitad del siglo, eran los quintos, destinados a cumplir el servicio militar obligatorio por el periodo de un año, los que, vestidos ahora de civiles, llevaban la escultura que preside el Retablo de San Sebastián de la iglesia parroquial a la ermita y de ésta, pasando nuevamente por las ermitas de Nuestra Señora de Loreto y de San Clemente, a la iglesia parroquial.

Sin duda, era ésta la ocasión propicia para que muchos de esos jóvenes entraran a formar parte de la cofradía de San Sebastián. Su naturaleza exclusivamente masculina le imprimía un carácter singular vinculado de manera muy estrecha a la profesión de soldado. Sin embargo, la creación de un ejército profesional a finales del siglo XX —hecho que trajo consigo la desaparición del servicio militar obligatorio—, la ausencia notable de jóvenes cofrades, por otro lado, y finalmente la reciente incorporación de la mujer, en un intento de renovación y vitalidad de la misma —no importa por consiguiente la edad en la que se ingresa— han protagonizado un cambio significativo en la estructura de la cofradía, desapareciendo así una larga tradición que dataría con toda seguridad de tiempos de su fundación, y que viene marcada por la trayectoria evolutiva de la propia sociedad.

7. CONCLUSIÓN

Así pues, y a guisa de recapitulación, aunque somos conscientes de no haber realizado un estudio completo y exhaustivo de todas y cada una de las

obras dedicadas a San Sebastián en nuestra localidad natal, queremos dejar constancia de que ha sido el hecho destacado de habernos apoyado en un amplio contexto europeo para llevar a cabo nuestras investigaciones —la ausencia de documentación así nos lo aconsejaba— el que ha facilitado en todo momento nuestra labor investigadora y nos ha permitido llegar a una mejor comprensión de la iconografía de San Sebastián existente en Cella, abriéndonos, por otro lado, un horizonte que de no haber sido así no hubiéramos llegado posiblemente a vislumbrar.

Independientemente de que el gran auge y difusión del culto a San Sebastián se hallase vinculado en Europa con las epidemias de peste que frecuentemente la asolaron a lo largo de los siglos, —hecho éste que no parece pervivir en la conciencia de nuestras gentes pero que vendría confirmado por algunas de las obras conservadas hoy en día, tales como la decoración de la ermita con el manto protector o el cuadro que a falta de título hemos denominado *Santa Conversación*— lo cierto es que las obras artísticas, que la iglesia de Cella posee, reflejan poca variedad en cuanto a su contenido temático se refiere.

Ajenos por completo a aquellas representaciones que desde los inicios de la Edad Media representan a San Sebastián como una persona de edad, barbudo, con la corona en la mano y su nombre identificándolo; ajenos igualmente a aquellas otras que muestran a San Sebastián rejuvenecido y ataviado con sus vestiduras, sosteniendo los atributos de la flecha y del arco, nuestros artistas, inalterables, por otro lado, en su manera de representar a San Sebastián, se sumergen de lleno en un nuevo tipo de representación que no es otro que aquel que, hundiendo igualmente sus raíces en la Edad Media y triunfando en siglos posteriores, muestra al mártir atado de pies y manos a un tronco o árbol y asaetado por fidelidad a Dios.

Las numerosas escenas martiriales, ya representen a San Sebastián en actitud de diálogo con otros santos, ya en comunicación íntima con lo sobrenatural e intercediendo a su vez por los hombres, pero sobre todo, y como era de esperar, en paralelismo con la Pasión Redentora de Cristo, todas ellas tienden a privilegiar la escenificación de un momento único y crucial de la vida del santo militar, la de su martirio por amor a Dios, en defensa de la fe y de la Iglesia. Santo militar, San Sebastián es, también en nuestros días, el santo «mártir por excelencia»[55].

55. *Supra*, p. 12.