



EL VALOR DE LA PALABRA EN EL RETABLO ESPAÑOL. DE FINALES DEL GÓTICO A COMIENZOS DEL NEOCLASICISMO

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO

(UNIVERSIDAD DE MURCIA)

I. INTRODUCCIÓN.

Los documentos relativos al encargo de las obras, las bibliotecas de los artistas y otras fuentes proporcionan datos para establecer hipótesis sobre el significado, inspiración e influencias que manifiestan determinadas creaciones. Con todo, las incógnitas suelen ser muchas y las palabras o frases que se agregan en el retablo adquieren valores diferentes, pudiéndose servir la palabra de la imagen y la imagen de la palabra en un contexto de hermanamiento de los lenguajes visuales y escritos.

El retablo como página en la que se escribe y su razón de ser centran este estudio que abarca la Edad Moderna, aunque se han incluido ejemplos de finales del Medievo y de comienzos del Neoclasicismo. Las referencias han sido españolas, aunque son aplicables a otros casos europeos y latinoamericanos^[1]; si bien, en el caso de tratados de arquitectura que alcanzaron difusión no se han tenido presentes las fronteras geográficas. El mensaje no siempre es coetáneo a la conclusión de la obra. Suele ser claro y el lugar de ubicación, en ocasiones, expresa ya algo sobre las intenciones que se tuvieron al incorporarlo, pues, dependiendo del tenor del mismo, es más o menos destacada la parte en la que se sitúa, así como la entidad del espacio que ocupa en la estructura arquitectónica. La palabra ofrece testimonios sobre aspectos diversos. El tipo de explicación que proporciona posee un carácter iconográfico o doctrinal, suministra información sobre los patronos, benefactores y artistas que ejecutaron las piezas, data la obra o alguna intervención en ella o recuerda hechos milagrosos de la imagen titular u otra acogida en su arquitectura que despertó gran fervor popular. Hay textos que argumentan o justifican la razón de ser de determinadas realizaciones.

En general, el retablo mayor suele llevar menos inscripciones que los laterales, salvo excepciones –Santo Domingo de la Calzada, hoy en una capilla del templo-. Evidentemente que anotaciones diversas en cuadros o esculturas facilitan datos sobre el retablo, además de los rótulos existentes en las capillas^[2], camarines o en elementos que se añadían como exvotos. Los caracteres escritos, a veces, se efectuaron en fecha posterior a la realización de la estructura arquitectónica o fueron retocados o modificados con el tiempo. Ocasionalmente, en el proyecto de alzado se recogía alguna alusión al lugar que ocuparía el

mensaje, caso de la traza de 1559 para un retablo en el hospital de San Cebrián y Santa Cruz de Madrid en cuya predela se escribió *letrero*, aclarándose en el documento de compromiso que el tenor del mismo aludiría a Juan Serrano que lo encargó (lá.m. 1)[3].

El retablo recoge, pues, la tradición inveterada de incorporar textos como llevan los monumentos y otros objetos artísticos[4]. Sin embargo, si la arquitectura amparó lápidas conmemorativas, en estos escenarios sacros no era conveniente disponer espacios tan amplios para la gloria personal porque se pretendía adornar el templo, fomentar la devoción y proporcionarle cobijo a las imágenes y esplendor a la liturgia. De ahí que, en general, se valiesen de una breve inscripción para mantener viva la memoria del bienhechor, fechas de acontecimientos u otros eventos recordados, emplazándose en distintos puntos de su arquitectura, pues la envergadura e importancia de ésta cambió según las épocas. De ahí que en retablos de finales del Gótico o comienzos del Renacimiento el texto se colocara en sencillos marcos que bordeaban los cuadros (lá.m. 2) o las esculturas y, conforme la estructura tectónica adquiría mayor protagonismo, se dispusieron espacios más amplios y adecuados donde ubicar las inscripciones. Tampoco las frases laudatorias, letanías y demás relacionadas con su iconografía tuvieron extensos sitios para contenerlas, pero, sin duda, fueron más relevantes.

El receptor del mensaje no siempre era el mismo. A veces se dirigía al sacerdote que oficiaba la Misa en cuyo caso iba en latín, pero normalmente el destinatario era el fiel porque la intención era eternizar una acción o un suceso, haciendo partícipe a un público más amplio, de ahí que el castellano se generalizase, aunque el catalán, valenciano y otras lenguas ocasionalmente figuraron en retablos de templos de antiguas villas en los diferentes reinos hispanos. De cualquier modo, no hay que olvidar el alto porcentaje de analfabetismo, pero la anotación quedaba para el futuro. Por otro lado y como señala Martín González, el retablo servía de apoyo a los sermones del predicador[5] y, asimismo, todo ello quedaba arropado por la palabra de los actos litúrgicos y del canto.

II. EL MENSAJE.

II.1. Características de la grafía y lugar de emplazamiento del mensaje.

El retablo, pues, prestó su estructura para cobijar inscripciones de índole diversa. Con frecuencia se utilizaron letras capitales –aunque no fue una norma general[6]– y, excepcionalmente, se cuidó la inicial primera, realzando su tamaño. El tipo de letra importaba menos y dependía del momento y los colores de la grafía estaban en función del fondo. Si éste era dorado o blanco, las letras iban en negro o se usó el picado o talla sobrepuesta para deletrear en el oro y, si el fondo era negro o azul, se utilizó el dorado, pero hubo variaciones, rigiendo en cada caso los criterios del artista y los gustos de la época y del promotor[7]. Excepcionalmente se usó dorado sobre blanco –Arrepentimiento de San Pedro en la Iglesia de la Inmaculada Concepción y Santa Teresa de Toro[8]–. Lo importante era ajustarse al espacio y llegar al lector. Todo ello se completó con notas insertas en la estructura tectónica.

El lugar de ubicación del mensaje dependía, en gran medida, del carácter del texto, de sus motivaciones y del momento en que se realizó, pues marcos, cartelas y otros elementos decorativos variaron conforme a las modas y tipologías imperantes. La idoneidad de un sitio u otro estaba en función de la información que proveía, ya que existían ciertas costumbres al colocarlos, aunque no siempre se respetaban. Por ejemplo, el espacio más apropiado para escribir la fórmula de la consagración y que pudiera ser leída con facilidad por el sacerdote era bajo la calle central del banco y, en otros puntos de éste, frecuentemente se añadieron textos sobre benefactores. Los de otra índole se incluyeron en alguna moldura del entablamento –retablo mayor de la iglesia de *Sancti Spiritus* de Salamanca, el del Cristo del Perdón en la puerta del mismo nombre de la catedral de Sevilla, el de la Misa de San Gregorio en San Nicolás de Alicante, etc.-; en el rebanco o en

los cuerpos superiores de la estructura arquitectónica –Santa Librada en la catedral de Sigüenza-; en cartelas y tarjas situadas en las claves de los arcos o sostenidas por ángeles – en La Inmaculada de la catedral de Tarragona con anagrama mariano y en Santa Ana de Murcia con indicación cronológica de la ejecución y dorado-; en cuadros, esculturas, remates u otros lugares –retablo mayor de las carmelitas de Vic-. Podía extenderse ocupando varias superficies; por ejemplo, el retablo de la Epifanía en la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca lleva texto en el friso del entablamento y en la primera de las molduras que cierra la estructura e, incluso, aunque estuvieran en diferentes lugares podían corresponder a un mismo mensaje –palabras latinas con las que comienza el rito bautismal en el retablo mayor de San Francisco Javier en Nuevo Baztán, en alusión al santo bautizando al rey infiel acompañado de indios en el relieve situado en el ático-.

En la predela, guardapolvos, elementos de separación de las calles y otros lugares de retablos góticos, se agregó el nombre de apóstoles, profetas, evangelistas y santos o bien las figuras sostenían o estaban rodeadas de filacterias en las que se delataba quién era y, en ocasiones, lo que se consignaba era su profecía o textos vinculados con ellos. También en este período y en el Renacimiento dentro del halo que delataba la santidad de la persona representada se escribía su nombre o se dispuso en las prendas con las que se ataviaban[9]. En trípticos medievales y en cuadros posteriores, los *letreros* frecuentemente se ubicaron que en el marco central o en rótulos que bordeaban las figuras, muchas veces eran de índole iconográfico –retablo de la capilla de las Reliquias de la catedral de Sigüenza o Tríptico de la Pasión del Museo Catedralicio de Segorbe-.

Excepcionalmente la inscripción se colocó en la parte posterior de la arquitectura o de las imágenes, así como en el interior de tabernáculos. Otras veces permaneció escondida en la estructura o en rincones poco o nada visibles, descubriéndose estando muy próximos, al desmontar las piezas o al restaurarlas.

Uno de los casos más curiosos es el del políptico de Nuestra Señora de la Compasión del trascoro de la catedral de Palencia, fechado a comienzos del siglo XVI. Al abrir las puertas laterales muestran por dentro dos inscripciones -una latina y otra castellana- que ocupan toda la superficie. En las caras exteriores del políptico de la iglesia de San Juan Bautista de Palenzuela en Palencia se representan las ocho bienaventuranzas con el texto latino.

II.2. Tipo de mensaje.

Hubo diferentes clases de mensajes porque diversas fueron las intenciones que se tuvieron al escribirlos y ello determinó variados enfoques comunicativos. Estaban los que identificaban la imagen o el tema representados, sumándose el texto al código visual que con mayor o menor facilidad permitía el reconocimiento. En estas ocasiones era redundante, la palabra expresaba lo que ya había manifestado la imagen con otro lenguaje. No obstante, se hacía saber a los fieles más o menos ignorados cuál era el santo, profeta, padre de la iglesia, virtud, sibila, etc. Ya San Carlos Borromeo en las *Instrucciones* se había referido a ello aunque restringiéndolo a las imágenes cuya devoción menos extendida podía llevar a no reconocerlas. Dedicó a ello un epígrafe que tituló *De los nombres de santos que alguna vez deben inscribirse*, donde señalaba lo siguiente:

“Tampoco es extraño aquello: que la multitud de las sacras imágenes que se reproducen en las iglesias los nombres de los santos se escriben bajo las imágenes menos conocidas: lo cual también es de vieja consuetud, y el santo Paulino ostenta con aquel verso:

A los mártires la mitad los píos nombres marcan”[10].

En alguna escritura de obligación para dorar retablos se reclamaba añadir una inscripción de esta índole. Así en 1701 en el retablo de Santa Justa y Santa Rufina de Orihuela, se requería que se pusiera “en los llanos de en medio grabado el nombre de las

santas con letras de oro"[11].

El rótulo se situaba en la parte inferior de la imagen o en la superior –por ejemplo en Santo Domingo de Silos de Damián Forment-, recogido en una cartela o en lo que semejava una hoja escrita –San Alberto Magno y San Antonino de Florencia en Santa Ana de Murcia-, en la peana, en ménsulas o en el mismo marco si se trataba de un cuadro, cuando no en el interior de la aureola que denotaba su santidad[12]. En el banco del retablo mayor de Vecilla de la Vega en León, los padres de la Iglesia llevan un libro abierto que descubre quiénes son.

En ciertos casos y en un lugar más relevante de la estructura arquitectónica, se indicó el santo que era titular del retablo. Así se efectuó en el de San Luis Gonzaga en San Ignacio de Roma, tal y como lo diseñó el Padre Pozzo para su hermano de religión (lám. 4)[13].

A veces, se optó por algo que distinguiera al santo, pero no su nombre. Por ejemplo en el colateral de la epístola de la catedral de Astorga, sobre la escultura de San Jerónimo pone *Doctorum maximus*. Pozzo recogió en su tratado el retablo de San Ignacio de Loyola que se erigió en el crucero del *Gesù* en Roma, agregando el lema del fundador de amar y servir *Ad maiorem Dei gloriam* –AMDG-, palabras latinas escritas en una cartela sobre el relieve central del banco, además de otra con *IHS* sobre la clave del arco de la hornacina del santo. *IHS* se añadió en retablos de la Compañía de Jesús y en los dedicados a Cristo, en unos casos concediéndole más espacio y relevancia que en otros –Clerecía de Salamanca, iglesia de los jesuitas de Santiago de Compostela hoy en la Universidad, etc.-. En una de las láminas que incluyó Barbet en su *Livre d'architecture d'autels et de cheminées* (París, 1633), iba el *IHS* en el arquitrabe y friso del ático de un retablo (lám. 5). A veces figuró AMDG y no la frase completa o *Ego vobis Romae propitius ero*, aludiendo a la visión que tuvo el fundador de la Compañía y a las palabras que oyó de Cristo. San Vicente Ferrer suele llevar la filacteria con la frase que comienza con *Time Deum* y San Miguel se identifica por *Quis ut Deus?* o las iniciales de estas palabras. Excepcionalmente el nombre del santo -o sin él- va seguido de *Ora pro nobis* –Santa Ana en el retablo de su nombre de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos[14]-. Podía suceder que se manifestase la advocación concreta de una imagen mariana –Nuestra Señora de la Victoria en la antigua Colegiata de Osuna o Nuestra Señora de Guadalupe en el monasterio de La Encarnación de Madrid-.

En la Visión de San Juan en Patmos en Santa Clara de Murcia, obra constituida por una predela con un apostolado y tabla con el tema citado, una inscripción llena el marco[15]. En la parte inferior, se identifica a los evangelistas y, en el resto, va un largo pasaje del Apocalipsis que alude al ciclo representado con la Visión de la Ciudad Santa de Jerusalén, completándose con las palabras latinas recogidas en el marco de separación entre ambas escenas. La leyenda podía afectar a los bienhechores y mecenas; así bajo las esculturas orantes de los Reyes Católicos en el retablo de la Capilla Real de Granada se declara quiénes son.

Si era una escena del Nuevo Testamento o hagiográfica, podía incorporarse una mención a la fuente en el friso del entablamento o aumentar con citas emplazadas en cartelas o repartidas en otros puntos; sustituyéndose a veces por frases latinas laudatorias, con valor devocional o relacionadas con el hecho representado. El Tríptico de la Pasión del Museo Catedralicio de Segorbe constituye un ejemplar destacado de incorporación de textos de una forma singular y por los materiales utilizados –esmalte pintado y madera-. Las doce escenas que integran el ciclo renacentista, repartidas seis en el centro y otras seis tres a tres en el interior de cada uno de los paneles móviles, se identifican por la referencia evangélica que se suma al suceso representado y, en el marco que rodea a cada una, se incluye el versículo en latín del Nuevo Testamento[16]. En el retablo mayor

del Hospital de la Caridad de Sevilla se escribió *Mortuus et sepultus est* en una cartela sobre la clave del arco principal que cobija el grupo escultórico del Descendimiento (lám. 6). De igual modo, al pie de las tres Virtudes Teologales situadas en el ático de la misma obra se lee: *Creo, Amo y Espero*. Estas palabras se unen a otras situadas en la bóveda del presbiterio. En el retablo mayor del templo de la Compañía de Jesús de Zaragoza se escribe *Deus trinus et unus* en una cartela bajo el relieve de la Trinidad en el ático.

En retablos marianos, se introdujeron antífonas, motetes e himnos de la liturgia de la Virgen y de la Biblia y otras frases o nombres con los que se la invocaba, siendo, en general, los que manifestaron una mayor riqueza de inscripciones. Se repitieron algunas como: *Ave Maria Gratia Plena* -retablo mayor de la iglesia de benedictinas de San Plácido en Madrid[17]-; *Spes nostra Salve* -en la rocalla que hay sobre el camarín en el retablo del presbiterio de Peñas de San Pedro-; *Gloria in excelsis Deo* -Virgen con el Niño de la sala capitular de la catedral de Palencia-; *Et Macula non est in te* -en el pedestal del retablo de la Inmaculada Concepción, hoy en la parroquia de Sot de Ferrer de Castellón de la Plana[18]- y muchas otras como en el retablo de la iglesia de Santa María de Valbuena, otros de la Inmaculada que incorporaron filacterias con las letanías, etc.[19]. En el altar de La Anunciación de San Ignacio de Roma pone *Verbum caro factum est*, redundando en la advocación del altar.

Las inscripciones sapienciales proliferaron en el siglo XVI. Solían ir en latín, salvo algún detalle, y figuraron en programas más complejos. Sin duda, uno de los retablos que mayor número reunió fue el Gutierre de Carvajal, obispo de Plasencia, en la iglesia de San Andrés de Madrid, cuyas claves interpretativas han sido estudiadas por Rodríguez Gutiérrez de Ceballos y donde el arrepentimiento y la conversión del prelado rigieron en este ciclo para su capilla de enterramiento[20]. De hecho, la iconografía funeraria fue la más propensa a reunir textos que se sumaban a los existentes en lápidas u otros. Gutierre de Carvajal acudió al Concilio de Trento y retomó referencias sobre la penitencia que allí se habían alegado e incidió en las virtudes que debían caracterizar a los obispos[21]. Las inscripciones figuran en el banco, cuerpo, ático y cartela de remate, prodigándose en puntos poco acostumbrados[22].

En retablos de un solo cuerpo de finales del XVI y comienzos del XVII, inscripciones relacionadas con el tema representado se situaron sobre el mismo, frecuentemente en el friso del entablamento -retablo de la Misa de San Gregorio en la iglesia de San Nicolás de Alicante o en el del Arrepentimiento de San Pedro de la iglesia de la Inmaculada Concepción y Santa Teresa de Toro[23]-. De mitad del XVI era el retablo de Santo Tomás Cantuariense en la iglesia de esta advocación en Toro, que incorpora inscripción latina también en el entablamento[24].

En la segunda mitad del siglo XVIII, con la introducción de los modelos académicos y la paulatina desaparición de las tipologías y ornamentos barrocos, los textos sapienciales volvieron a adquirir protagonismo, requiriendo espacios de mayor significación. El ámbito de remate del retablo obtuvo importancia como lugar transmisor de mensajes. En el altar mayor de la catedral de Zamora, se ubica una pieza proyectada por Ventura Rodríguez y en el ático se escriben las palabras evangélicas *Hic est Filius meus dilectus*, rodeadas de los característicos rayos que tanto proliferaron en el mobiliario litúrgico neoclásico. También hubo inscripciones en retablos pintados de la época, por ejemplo en los de las capillas colaterales de Santa Eulalia de Murcia[25], donde se recogen textos latinos, relegando atributos u otros motivos comunes en la arquitectura en madera -material que había sido prohibido entonces para este uso-, en mármol o estuco, en un momento en que nuevas formas de representación fueron sustituyendo a los recargados retablos dorados. En la iglesia parroquial de la Asunción de Brea de Tajo en Madrid, dos ángeles se situaron sobre los derrames del frontón que concluía el único cuerpo del retablo, sosteniendo los extremos

de una cinta alusiva a la iconografía del mismo. Con ciertas semejanzas para la anterior, se muestra una pieza que acogió un Crucificado en La Asunción de Valdemoro con las palabras *Consummatum est*.

Fue habitual en las capillas laterales que una cartela pintada o tallada contuviese la fórmula latina de la consagración, en sustitución de una de las tres sacras, permitiendo al sacerdote no recurrir al misal y evitar olvidos u omisiones. Se situaba siempre en el espacio central del banco, es decir, bajo la calle principal, lugar que correspondía al sagrario y punto visible para leer sin dificultad (lám. 7). Iba frecuentemente inserta en algún tipo de adorno pintado o de talla. A veces se requería que así fuera en las escrituras de trato y concierto suscritas por los artistas. En este sentido cabe recordar el compromiso que adquirió Miguel de Toledo en Lorca:

"...y en los tableros de los lados ha de haber una figura de San Francisco y en el otro lado una figura de Santa Catalina mártir y a los pies de estas dos figuras de los dichos dos lados ha de decir Gracia Plena y en el cuadrado de en medio han de pintar dos ángeles que tengan las palabras de la consagración"[26].

En el retablo de San Ildefonso del Salvador de Valladolid, se reclamaba en 1606 lo siguiente:

"Se ha de hacer en los dos pedestales del banco principal dos historias de las Ánimas y en el vacío del medio del dicho pedestal hará tres divisiones con una moldura para que en el medio se puedan escribir las palabras de la consagración y a los lados se puedan pintar lo que después quisieren"[27].

Un ejemplo excepcional es el retablo portátil de plata fechado en 1554 y legado en 1575 a la catedral de Segovia por el canónigo de Toledo Alonso de Rojas que mantiene la tradición de poner las palabras reseñadas en el sitio acostumbrado bajo la calle central, además de otras que se añadieron en su estructura[28].

En cambio, en el espacio usualmente reservado con este fin del retablo colateral de la Vera Cruz de Caravaca se lee que allí se guardaban los ornamentos de Chirinos, aquel legendario sacerdote que diciendo Misa ante el rey moro Ceyt-Abu-Ceyt y faltándole la cruz para la celebración, los ángeles acudieron para entregarle una. A veces, fue utilizado para proclamar la actitud benefactora o la vinculación personal de devotos y mecenas con la imagen o indicar algún detalle sobre la misma. En una de las piezas de las capillas en San Francisco de Lorca se escribió: "Este Retab.^o hizo, y doró por su devoz.ⁿ el esclavo de S.^{ta} Rosa Fr. Juan Escribano, año de 1726."

Como se ha indicado, hay otro tipo de inscripción más o menos extensa según los casos en las que se explicaba quién costeó o emprendió la ejecución del retablo o su dorado. En el siglo XVI eventualmente y en los dos siguientes con mayor asiduidad, tras haber caído en desuso la presencia de los donantes en los retablos como intermediarios ante la divinidad, la voluntad de los benefactores de pasar a la posteridad se materializó de esta forma, añadiendo de cuando en cuando detalles sobre la escultura o el cuadro titular, bien cómo fue hallada la imagen o algún suceso milagroso acontecido merced a las plegarias o invocación que se les hizo y, por tanto, mostrando de este modo su gratitud por la ayuda divina recibida. El deseo de trascender y pregonar su acción les llevó a revelar su participación, prolongando en el tiempo su notoriedad. El recurso del texto está propiciado por el ansia de divulgar sus magnánimas dádivas o su gestión en pro de la ejecución. Prelado, patrono de la capilla, párroco, fabriquero, comisario, miembro o jerarquía de la comunidad religiosa o cofradía bajo la que se ejecutó o concluyó, todos desearon dejar constancia de su intervención y en qué momento se hizo, eternizando su memoria y quedando para siempre vinculados a la obra. En palabras del doctoral de la catedral de

Murcia en un informe fechado el 31 de Enero de 1782 en "todos los tiempos se han procurado perpetuar las generosas laudables acciones de los hombres por signos exteriores y públicos de inscripciones, estatuas o escudos de armas, ya para manifestar el debido reconocimiento, ya para excitar una laudable emulación"[29].

El tenor de los textos en el políptico del trascoro de la catedral de Palencia puede servir de ejemplo, aunque recogía muchos más detalles de lo acostumbrado. Se indicaba que en el año 1505 Juan de Fonseca, obispo de Palencia, mandó hacer la imagen de la Virgen, estando en Flandes como embajador de los reyes Felipe El Hermoso y Juana La Loca. Finalmente se indicaban las indulgencias y perdones que se obtendrían, pero explicando en algún caso que el rezo se haría de rodillas[30].

Las circunstancias que propiciaron el mensaje conllevaron que normalmente no fuese en latín para hacerlo comprensible y llegar a un público más amplio. Fueron las inscripciones más subjetivas en su expresión. En ocasiones, el enunciado buscó la sencillez y concisión como recurso para que el destinatario leyese la totalidad del mismo y lo entendiera, aunque no siempre fue así. La iniciativa de agregar estas palabras cabe otorgársela a los clientes que sugerirían a los artífices que pusieran unas anotaciones u otras.

Se situó en los diferentes paramentos del banco o en las molduras inferior o superior del mismo, pasando más desapercibidos por su tamaño y al estar en lugares menos visibles, pero no tanto por modestia cuanto porque, como se ha dicho, hubo unas normas implícitas, aunque no se enunciasen expresamente.

De manera formularia, se indicaba, pues, la razón de la construcción de la pieza, el año, quiénes ordenaron que se ejecutase y la costearon y qué distinción tenían (lám. 8 - lám. 9)[31]; a quién pertenecía la capilla y el retablo, pues una cosa era el patrono y otra el benefactor, aunque podían coincidir[32]. En alguna ocasión se reveló cuándo se inició la obra, cuándo se concluyó y quiénes fueron los obispos en los respectivos años e incluso los pontífices. A veces sólo se señaló quién pagó parte de su construcción, bien la talla o el dorado. Por ejemplo en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro de Cornago en La Rioja, en la moldura superior del banco y en las calles laterales consta que el retablo se doró a expensas de Domingo Marín, cónsul que fue de la ciudad de México[33]. Pero quizá una de los más curiosos sea el perteneciente a la Inmaculada de la catedral de Astorga porque se refiere a tres piezas y proporciona gran número de pormenores: "La traza de la Architectura deste Retablo de la Purissima Concepcion de Nra. S.^{ra} y la de los de la Virgen de la Magestad, y S.^{ta} Madre Theresa de Iesus, y toda la pintura dellos, hizo don Ioan de Peñalosa y Sandoval, Canonigo desta S.^{ta} Iglesia y familiar de don Alonso Mesia de Tovar, Obispo della"[34]. Singular es la declaración del retablo parroquial de San Bartolomé de Villarodrigo en Jaén. En las caras exteriores de los netos pone: "Gobernando la Iglesia Romana Urbano Octavo, i siendo Vicario en esta villa el Licenciado Pedro Gonzales, se hizo esta obra". En el lado simétrico, continúa: "Reinando en las Españas Phelipe IIII, i siendo alcaldes desta Martín Loçano y Fernando Martinez de Bes, se acabo esta obra año 1636"[35].

De cualquier modo, estas inscripciones aportaban información sin alterar el programa iconográfico desarrollado. Un ejemplo temprano de este tipo de notas se encuentra en el retablo de San Miguel de la catedral de Astorga. En el pedestal se anotó en letras góticas doradas sobre fondo blanco: "Esta capilla dotó el Sr. Duarte Pérez, protonotario y canónigo desta yglesia a servicio de Dios y Santa María y del señor San Miguel arcángel y acabose año 1530"[36]. Algo anterior es la pieza gótica de Nuestra Señora de los Ángeles de Monzón de Campos en Palencia en la que, por debajo de la predela, lleva un texto laudatorio latino dedicado a la Virgen, acompañado del nombre de quien mandó ejecutar la obra. En el retablo mayor de La Redonda en Logroño, se especificaba que se hizo a costa de Juan Bautista Espinosa entre Noviembre de 1684 y el 20 de Febrero de 1688 en que se

finalizó[37]. En el retablo de Cristo Encarcelado de la Concepción de Caravaca y extendiéndose por una moldura superior desde una de las caras interiores de los netos a la otra, se declaraba que se hizo y doró a devoción de Manuel Bravo de Vargas en el año 1734 y, en el de Santa Brígida en San Pablo de Zaragoza, se lee: "Altar retablo de Sta. Brígida que se doró a devoción de Don Manuel Bela i Sebastián Infanzon becino de Zaragoza y parroquiano de San Pablo Año 1785"[38]. "Este retablo se adorno a deboción de Don Antonio Perales i Doña Mariana Mercado año de 1576" señala uno que alberga el Museo de Arte Sacro de La Almunia de Doña Godina, conocido como de Santa Pantaria y Santa Bárbara. En el del Descendimiento de la parroquia sevillana de Santa Ana de Triana se remarcaba la propiedad y otros aspectos: "Este altar i entierro con tres capellanias que en el se cantan es de Pedro Gonçalez del Real, difunto que Dios aia, i de Diego de Çuleta, su descendiente, q. Lo renovo año de 1630"[39].

En ciertos casos, el texto se agregó posteriormente pero recordando a los protectores. Párrocos o comunidades religiosas expresaron así su agradecimiento a la generosidad de ciertos fieles que les habían ayudado, contribuyendo a adornar el templo por medio de los retablos. Lo hicieron por medio de la inscripción en la estructura de madera y, excepcionalmente, con lápidas que se situaron próximas a ellos. Ocasionalmente se manifestó que se realizó gracias a la caridad de los fieles –ermita de Sant Joan en Bocairent-, a la devoción de los vecinos –Nuestra Señora de Belén en Almansa- o a las limosnas recibidas.

Quedan algunos sermones impresos efectuados con motivo de la ejecución o dorado de retablos, indicándose de cuando en cuando quién ayudó económicamente[40]. Así sucedió en la antigua iglesia de la orden de la Merced de Murcia. Los asistentes a la Misa que celebraba la conclusión de la pieza del altar mayor oyeron decir al sacerdote quién había contribuido y una inscripción fuera del mismo también lo recuerda. El retablo mayor de San Nicolás de Murcia se ejecutó, al igual que el templo, a expensas de Diego Mateo Zapata, famoso médico bautizado en dicha parroquia y residente en la Corte. Ambas circunstancias se explicaban en una lápida que se puso en la iglesia.

Sin duda un capítulo de particular importancia lo constituye la heráldica. En las escrituras de patronato se expresaba el derecho de los dueños de las capillas a poner sus armas en ellas y en sus retablos. A veces, al escudo se le adhirió una nota aclaratoria de a quién pertenecía, amén de los lemas que formaban parte de los mismos. En la Concepción de Caravaca, se pintaron dos escudos y bajo uno ponía *Armas de los Carreños. 1796* y, en el otro, *Armas de los Quyrozes*. En el remate se incorporó otro con leyenda. No obstante, el deseo de ostentación llevó a informar de quién costeo la obra; no tanto por ensalzar el linaje, ni progenitores, sino, en último término, evidenciando el propósito de exaltación personal.

Asimismo, se dejó constancia de las indulgencias concedidas, como figura en el altar privilegiado de la Virgen en Majestad de la catedral de Astorga y en muchos otros. En el banco y bajo las calles laterales unos niños sostienen una cartela donde se expresa la aquiescencia de Gregorio XIII en 1577[41].

En ocasiones, la inscripción se redujo a exponer cuándo se ejecutó, cuándo se doró, ambas circunstancias o sólo el año -Purísima de la catedral de Astorga, retablo del crucero de la epístola de la Parroquia de San Vicente Mártir de Braojos de Madrid, etc.-; o bien simplemente se expresaba que "se adornó a devoción de", revelando después quiénes eran los benefactores. La anotación cronológica proliferó más en retablos laterales aunque no fue extraña en el mayor e indistintamente se ubicó en el banco, entablamento, rebanco, cartela o en lugares recónditos[42]. En el retablo de San Antonio de Padua de Santa Clara de Murcia se descubre que fue dorado en 1712 y en el del Socorro en San Esteban de la mencionada ciudad hay una indicación de similar tenor

fecha en 1725, dato que se puede complementar con la firma del pintor y fecha algo anterior -1722- al dorso de los lienzos que se integraron en la estructura[43]. Fue más insólito que estuviese la firma del artista que hizo la talla -baldaquino de Santa Clara de Murcia[44]- o el dorado[45]. En la estructura en madera, se podía descubrir quién había sido el pintor -los retablos de Santa Lucía y de la Virgen de la Leche de la catedral de Murcia de finales del XIV los hizo Bernabé de Módena[46]-, incluso con indicación de su oriundez o incorporando el retrato del artista -Damián Forment en El Pilar de Zaragoza[47]-.

Anotaciones en esculturas y cuadros repartidos en los retablos agregaron información sobre éstos y, si estaban fechados, la datación de la estructura arquitectónica podía estar próxima. Salzillo ejecutó la escultura de San Jerónimo por encargo de José Marín y Lamas, como reza en un libro situado sobre la roca delante del santo eremita. Si bien, este mecenas, que fue racionero de la catedral de Murcia, también propició y sufragó la construcción del retablo que albergaba la imagen en la iglesia de San Pedro de La Ñora en Murcia[48].

En los retablos pintados abundaron inscripciones de todo tipo. Tobarra, Cehegín o Liétor, entre otros, ofrecen ejemplos de ello (lá.m. 10)[49]. Más tardíos son los del italiano Pablo de Sistori, ya aludido, de los que persisten importantes ejemplares en la Diócesis de Cartagena.

A veces, se produjo la coexistencia de mensajes plurales. Un ejemplo singular no tanto por la presencia de textos diversos sino por estar colocados superpuestos en el mismo lugar sea el del retablo de la Inmaculada del colateral del Evangelio de Santa María la Real de Cañas, hoy en el Museo del monasterio cisterciense. En dos cartelas pintadas en el centro del banco figuran las palabras de la consagración y la declaración de que fue Constanza de Guzmán, monja de la comunidad, la que dedicó y ofreció el retablo en 1643 (lá.m. 11). El de la Virgen con el Niño en la sala capitular de la catedral de Palencia recoge en el marco que rodea la imagen un himno laudatorio latino, además de *Gloria in excelsis Deo* en las enjutas, sumándose la referencia del banco indicativa de la persona que hizo la donación en 1666[50].

En menor medida, se añadió algún otro comentario o la mención a cada uno de los cónyuges. En el banco del retablo de San Juan Bautista en San Leandro de Sevilla se especificaba: "A mayor gloria de Dios Nuestro Señor y honra del mayor de los nacidos San Juan Bautista, lo mandaron hazer Juan Peñate de Narváez y doña Ana Ximénez, su mujer, para si y para sus herederos"[51].

Podía completarse la información refiriendo algún suceso prodigioso acontecido. Por ejemplo en un retablo de la iglesia del convento de Santa Ana del Monte de Jumilla se relata que orando fray Juan Mancebón ante un Crucificado, éste derramó sangre de su costado en la cabeza del franciscano, prosiguiendo con otros detalles biográficos sobre el religioso que allí estuvo. En el banco de un retablo conservado en el Museo de la catedral de Murcia, que actualmente acoge un lienzo atribuido a Lucas Jordán, se explica que el glorioso santo que allí se hallaba se encontró milagrosamente en el palacio de los Marqueses de los Vélez dentro de un hueco de la muralla en Murcia, en el año 1600 (lá.m. 12 - lá.m. 13). En el retablo barroco de la Virgen de las Nieves de la catedral de Cuenca, la fórmula de la consagración iba junto a otra leyenda con letras negras -no doradas como la primera- que se ubicó en el pedestal y contaba que en tiempos de los Reyes Católicos, año de 1492, padeció la ciudad una epidemia de peste logrando la protección de la Virgen, por lo que juró guardar y celebrar todos los años su fiesta. En la segunda línea se declaraba que se renovó el voto en 1717, reinando Felipe V e Isabel de Farnesio y siendo corregidor Agustín Caniego. Posiblemente con motivo de la construcción de un nuevo retablo en la última de las fechas, no se dejó caer en el olvido la gratitud que se le profesaba a la imagen mariana desde siglos anteriores, sumando la citada declaración[52].

Anagramas fácilmente identificables se incluyeron en retablos marianos, de temas cristológicos, de santos de la Compañía de Jesús u otros, reiterando y complementando el mensaje general. Ocuparon cartelas o rocallas distribuidas en los paramentos o entremezclados con motivos ornamentales. En el retablo de San Miguel de Murcia están las iniciales que distinguen al arcángel en una cartela situada en la clave del arco de la calle central y en los capiteles de las columnas, además de otras muchas inscripciones más tardías. En el de la Sagrada Familia en Santiago de Orihuela, se alude a la Virgen, al Niño y a San José en ese orden en tres cartelas sobre la única hornacina que da amparo al grupo escultórico, siendo de mayor tamaño la central con *IHS*.

En algún caso se reveló la advocación primitiva del retablo, aunque lo usual fue que su representación se relegase al ático y fuera la imagen allí situada la que descubriese quién había ostentado con anterioridad la titularidad del altar. Es decir, si por motivos diversos la capilla o retablo cambiaban de advocación, el recuerdo de la primera se solía mantener en un lugar menos relevante, normalmente en la parte superior de la arquitectura.

II.3. Notas ocultas en la estructura del retablo.

Eventualmente en el interior de los retablos aparecieron escritos autógrafos en los que se aludía a ciertos detalles del encargo o bien eran oraciones o textos piadosos del artista encomendándose a Dios, como también sucedió con esculturas. Su presencia ha permitido datar, atribuir la obra o ratificar ciertos aspectos del compromiso entre las partes o sobre la personalidad del maestro que daba a conocer sus devociones y religiosidad. En el retablo mayor de la catedral de Tarazona, un escrito adherido a la parte posterior del mismo indicaba que el encargo lo había efectuado el obispo y detallaba la fecha de conclusión y autores del mismo[53]. En el que José Sáez hizo para el templo de los jesuitas de Caravaca, hoy en El Salvador, se encontró una nota del artista en la que se explicaba quiénes habían trabajado en la talla de la estructura arquitectónica y en la escultura, en qué época se hizo y cómo habían sido las relaciones con los miembros de la Compañía de Jesús con quiénes trató, además de otros datos:

"Se ajustó esta obra de la Compañía por el Padre Rector José Mota, natural de la ciudad de Chinchilla, y su procurador el Hermano Francisco Lluste el año 1756. Se acabó por muerte de este procurador, por Nicolás Prado, el hombre más mísero del mundo, quien me ha hecho perder muchos reales hasta seis mil. Y por ausencia de este Rector José Mota, vino el padre Eugenio Megías, quien es Rector al presente, y Pontífice Clemente 13, Rey Fernando 6, Vicario Don Ignacio Guzmán, Gobernador Don Diego de Ciria. Maestro de esta obra José Sáez, vecino e hijo de Murcia, y oficiales Faustino Litrán, Bernardino del Campo, Antonio Fernández, Joaquín Flores, Damián Sánchez; el escultor José Ortega. Que todos estuvieron desde sus principios, sin otros que ayudaran, y por ser así lo firmo en Caravaca, hoy día seis del mes de Agosto de 1758. José Sáez"[54].

Las desavenencias acontecidas durante el proceso edificatorio se conocen por la documentación sobre pleitos, nuevas escrituras de obligación o de protesta, fianzas de cárcel, etc. Transmiten gran número de datos sobre las relaciones entre clientes y artistas, pero los entresijos con frecuencia quedaron velados o suavizados con el lenguaje notarial. De modo que no existe confesión más veraz, al menos desde la perspectiva de una de las partes, que un desahogo de esta índole. Cuando el artista escribió y depositó la nota lo hizo consciente de que, salvo por accidente, sólo en un futuro lejano o quizá nunca se podría leer.

En otras ocasiones hubo anotaciones o dibujos en la parte posterior de las obras o de la estructura arquitectónica para facilitar el ensamblaje de las piezas o su emplazamiento, algunos de las cuales fueron eliminados al ubicarse definitivamente en su lugar y concluir su

función indicadora. Una etiqueta adherida detrás de una de las esculturas en el retablo mayor de la catedral de Astorga alude con precisión a esta circunstancia al expresar: "otro apóstol de la segunda orden que viene en la cuarta caja de la epístola"[55]. En el reverso de una de las vigas pone en la nota añadida: "del evangelio Santo San Pº"[56]. En cambio, en la escultura de San Simón se escribió directamente sobre la madera lo siguiente: "llevó este santo trescientos y veinte y tres panes 323". Es decir, se declaró la cantidad de oro empleada en esta obra para la mencionada ciudad leonesa.

II.4. La inscripción en portadas de libros, grabados y estampas de devoción.

En general, el modo de proceder en la incorporación de la palabra en las obras estudiadas guarda conexión con el tratamiento conferido a las portadas de los libros coetáneos y, en particular, a los que se valieron de una estructura en forma de retablo (lámin. 14), así como en grabados en ellos contenidos (lámin. 15). Colocaban en su única calle el título, autor y otros detalles, pudiendo dejar la parte central del zócalo para completar los datos o bien bajo los soportes laterales, sumándose a veces el escudo heráldico (lámin. 16)[57]. En ocasiones lo fundamental iba en el sitio indicado y, en la parte inferior del zócalo o en alguna de sus molduras, se escribió el lugar de edición, la imprenta y otros pormenores. Precisamente estos espacios comunicativos de menor entidad se retomaron en retablos de madera para mensajes con carácter no iconográfico y especialmente en los referidos a los bienhechores, tal y como se comprueba en piezas del siglo XVII y de comienzos del XVIII. Por tanto, la conexión entre estas portadas y los retablos trasciende los aspectos estilísticos para afectar a otros detalles y, en concreto, es evidente la imitación que se hizo del ámbito de ubicación de los textos[58].

A partir del siglo XVII, aunque con ejemplos anteriores, se generalizaron las estampas de imágenes de gran devoción que llamaban *verdaderos retratos* y se situaban en retablos que correspondían o no a los que se hallaban en la capilla que las custodiaban (lámin. 19). En la parte inferior -bien en una cartela del banco, en la mesa de altar que llevaba o debajo de todo-, se facilitaban los datos sobre la misma, reiterando su taumaturgia y expresando dónde se localizaba, por qué recibía esta advocación, los días de indulgencia concedidos con los rezos establecidos y en qué casos tenían lugar -ante la presencia de la imagen, ante las estampas o invocándola-, cofradía a la que estaba vinculada y otros pormenores sobre el devoto que había procurado la impresión y a quién se dedicaba, así como el año en que se imprimió. Frecuentemente constaba el grabador y, a veces, el artista que había realizado la escultura o el cuadro. Circulaban bien aisladamente o bien ilustraban novenas o devocionarios. Hay numerosos ejemplos: Virgen de la Novena en la parroquia de San Sebastián de Madrid, Virgen del Buen Consejo de los Jesuitas, Virgen de la O en San Luis (lámin. 20), de la Concepción en el Hospital de Niños Expósitos, etc.[59].

Altars efímeros en forma de retablo que se alzaron en festividades y celebraciones diversas en el ámbito urbano integraron en alguna ocasión cartelas con anagramas marianos u otros. Mínguez recoge el testimonio gráfico de dos erigidos en 1738 en Valencia que incluían *IHS* aludiendo a la Compañía de Jesús[60], pero los ejemplos son numerosos (lámin. 21). Por otro lado, se llenaron de inscripciones y lemas los catafalcos y túmulos levantados en el interior de templos y en claustros. Se sabe de ellos por las trazas elaboradas para su ejecución, grabados o descripciones contenidas en oraciones fúnebres predicadas en las honras y exequias de reyes, obispos u otros personajes (lámin. 22)[61]. Virtudes, empresas, jeroglíficos, enigmas, armas y divisas enriquecían estas grandes escenografías erigidas en memoria del difunto, que fueron imitadas en tabernáculos y baldaquinos[62].

III. CONSIDERACIONES FINALES.

El descubrimiento de las posibilidades comunicativas del retablo y la apropiación de su superficie para escribir mensajes enlaza con tempranas decoraciones murales y con

mosaicos dispuestos en presbiterios y otras partes del templo que se valieron de la palabra o de signos y con la costumbre ancestral de incorporar textos a la obra de arte, haciendo de ella elemento de transmisión por medio de la escritura –arropada con el lenguaje de las imágenes y el sonoro-, pero con unas connotaciones determinadas que permiten abordar mejor su razón de ser. Por otro lado, dejan constancia de que el retablo es un elemento de investigación inagotable y repleto de sugerencias.

En general, las palabras funcionan como cita y no con valor plástico, como tuvieron, por ejemplo, algunas letras en códices y manuscritos medievales. No se cuidó tanto su grafía como el tenor de su declaración. La introducción de la palabra –latina como lengua de la Iglesia Católica, castellana u otras- con un fin iconográfico, explicativo o simplemente informativo habla de la sociedad del momento, de su manera de pensar, de la mentalidad de las gentes y de la aspiración de celebridad de quienes contribuyeron o entregaron sus caudales para que se ejecutaran las piezas, pero deseaban pregonar su liberalidad sin que se les pusiera trabas a ello aunque se excediesen en ellas, pues no se trataba de anotaciones impías. Así patronos y mecenas transmitieron su munificencia valiéndose de la estructura arquitectónica que hizo las veces de página escrita para su satisfacción y reconocimiento, pasando por alto que la construcción del retablo se efectuaba para rendir culto a Dios y no al hombre.

La inscripción permite desentrañar cuestiones relativas a la elaboración del retablo o relata aspectos concretos sobre su financiación. Pero las motivaciones que llevaron a introducir el texto -con una formulación análoga- fueron diversas e iban desde complementar los programas desarrollados, declarar aspectos sobre él –por ejemplo, que era altar privilegiado-, identificar las imágenes -aunque fueran evidentes- o manifestar que eran milagrosas, satisfacer a benefactores al perennizar su aportación, asistir al oficiante en la celebración de la Misa, etc. A veces las súplicas y oraciones quedaron para las notas que se introdujeron en la estructura con el propósito, usualmente, de permanecer ocultas, salvo alguna jaculatoria escrita en el armazón arquitectónico o alguna indicación para procurar que se armara adecuadamente el retablo y que cada pieza estuviera en el lugar que le correspondía.

El discurso tendría diversas posibilidades de interpretación según fuese el receptor, de ser o no un miembro de la comunidad religiosa implicada en el encargo y según la proximidad cronológica del lector con la construcción. En función del mensaje y de quién fuera el lector, se colocó en un lugar u otro, inspirándose en los repertorios de las portadas de los libros y en las láminas que circulaban aisladas o formando parte de las obras literarias y de los tratados de arte, y las frases convencionales y las más rebuscadas se repartieron en la arquitectura de manera más o menos accesible. El componente escrito, aunque secundario en el retablo, fue un apoyo en el proceso de comunicación y los artistas más destacados supieron trascender más allá de la inscripción que se les demandaba poner para dejar actuar a su genio creativo.

[1] En algunos retablos barrocos alemanes se multiplicaron las inscripciones en el banco, remates laterales, friso, etc. (SEIFERT, A. *Westfälische Altarretabel (1650-1720). Ein Beitrag zur Interpretationsmethodik barocker Altar baukunst*. Bonn, 1983). También se encuentran multitud de casos portugueses, italianos o hispanoamericanos. Gardner recoge ejemplos italianos anteriores con inscripciones similares en capillas, retablos y también mesas de altar, algunas incluso fueron incorporadas de las construcciones precedentes (GARDNER, J. "Altars, altarpieces, and art history: Legislation and usage". En: BORSOOK, E. y SUPERBI GIOFFREDI, F. (ed.). *Italian altarpieces 1250-1550: function and design*. Oxford, 1994, pp. 5-39). Pintor, lugar y año constan por ejemplo en algún retablo del sienese Sano di Petro (FREULER, G. "Sienese Quattrocento painting in the Service of Spiritual Propaganda". En: BORSOOK, E. y SUPERBI GIOFFREDI, F. (ed.), op. cit., pp. 81-117.

[2] Por ejemplo en la capilla del Nacimiento de la catedral de Murcia, en la arquitectura se escribe el nombre de Junterón, arcediano a quien perteneció, y el ciclo iconográfico se extendió más allá de lo

que era estrictamente el retablo con el relieve del Nacimiento, disponiéndose las esculturas de las doce sibilas, Isaías y San Juan con una inscripción bajo las hornacinas (GONZÁLEZ BLANCO, A. y CALATAYUD, E. "Las Sibilas de la Capilla del Junterón (Catedral de Murcia). Aproximación al problema ideológico de la teología del Renacimiento", *Anales de la Universidad de Murcia*, XLI, 3-4, 1982-1983, pp. 3-19 y VILLELLA, M. "Jacopo Torni detto l'Indaco (1476-1526) e la cappella funebre "a La Antigua" di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia", *Annali di architettura*, 10-11, 1998-1999, pp. 82-102).

[3] CRUZ VALDOVINOS, J.M. "Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid". En: *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, 1995, pp. 29-57, cita p. 40. Del mismo modo, no es raro que en los documentos se comprometiese el artista a poner el *letrero* que le diese el cliente.

[4] Abundaron en los cuadros y ajuar litúrgico, pero los ejemplos llegaron a ser variopintos. Las llamadas estatuas parlantes en Roma aún conservan la antigua costumbre de fijar panfletos de protesta originariamente dirigidos al poder papal. El siglo XX es complejo y sugerente. Desde los tempranos años hasta las últimas obras, las palabras han permitido juegos diversos, a veces manteniendo un carácter explicativo como antaño, otras han sido perturbadoras o combinaban lo lingüístico y lo pictórico -estando o no relacionadas imagen y palabra- y otras han derivado por senderos más o menos ingeniosos o procaces. Otros estudios han incidido en aspectos diversos, por ejemplo: COVI, D. *The inscription in fifteenth century Florentine Painting*. New York, 1986; CAPLAN, J. (ed.). *Written on the Body, The Tattoo in European and American History*. Princeton, 2000; etc.

[5] MARTIN GONZÁLEZ, J.J. "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXX, 1964, pp. 5-66, cita pp. 5-6 y, del mismo, "El Retablo como decoración de la escena. Liturgia y Teatro". En: *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*. Madrid, 1994, pp. 255-266.

[6] En las transcripciones efectuadas no se han respetado las mayúsculas.

[7] En su tratado *De Pictura Sacra* de 1625, Federico Borromeo comparó los colores en las imágenes religiosas con las palabras, declarando que si aquéllas se percibían con la vista no eran menos comunicativas que éstas que entraban por los oídos, en alusión al símil horaciano *Ut pictura poesis*, aunque extendiendo su interpretación en un contexto de abuso del lema como se generalizó en los tratados del Manierismo y Barroco (Sobre la manipulación humanística de Horacio, véase, recogiendo la bibliografía precedente, GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid, 1988, pp. 16-27).

[8] *Remembranza. Las Edades del Hombre*. Zamora, 2001, pp. 601-602. En algunos retablos del barroco siciliano, se incluyeron breves inscripciones en blanco incrustadas sobre mármol negro y colocadas en la cara frontal de los netos -varias piezas en el Duomo de Monreale (lám. 3)-. Debido a la riqueza de mármoles en la isla, en otros casos figuraron en otros lugares de la estructura tectónica utilizando combinaciones diferentes de color.

[9] En el retablo de Santa Ana de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, el nombre de Santa Isabel aparece invertido en el orillo de la toca de la escultura y el de la Magdalena en la cenefa, también de la toca, en la parte que cubre su cabeza. Hay inscripciones en otras esculturas de los retablos de esta capilla -en el extremo de la saya, cenefa del manto, en el tarro de unguento de la Magdalena o en la peana del Sumo Sacerdote- (ESTELLA MARCOS, M. *La imaginería de los retablos de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*. Burgos, 1995, pp. 70-71, 74-75, 80-81, 96-97).

[10] CARLOS BORRROMEO, Santo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México, 1985, p. 41. También recomendaba escribir el nombre de los santos cuyas reliquias se guardaban en los retablos, arcas o donde se custodiasen (Ibídem, pp. 32, 34). Sobre ello también opinaron el Cardenal Paleotti que escribió sobre la forma adecuada de representación de las imágenes sagradas y Federico Borromeo, Molano y Maioli (Ibídem, p. LXVIII, n. 54). Un caso distinto sería *INRI -Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum-* que figuraba siempre en la cruz, incluso conjuntamente en hebreo, latín y griego.

[11] VIDAL BERNABÉ, I. *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante, 1990, p. 240.

[12] Podía tratarse de bustos relicario, como en San Ginés de Madrid.

[13] Pozzo lo proyectó cuando Luis Gonzaga era beato, de ahí que figure como tal con una "B" antepuesta al nombre en latín en la lámina que incluyó en su célebre y difundido tratado y, en la cartela que se alza sobre el retablo de mármol que se erigió y aún permanece, está corregida la inicial que expresa su santidad declarada por Benedicto XIII. Es altar privilegiado, como consta en una inscripción bajo la cornisa del frontón (POZZO, A. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. I. Roma, 1723).

[14] ESTELLA MARCOS, M. op. cit., p. 67. Agüera recoge un testimonio en el que se exigía que en la peana fuera el año (AGÜERA ROS, J.C. *Pintura y Sociedad en el siglo XVII*. Murcia, 1994, p. 195, n. 99).

[15] BELDA NAVARRO, C. "Espacios para el silencio". En: *Paraísos Perdidos. Patios y claustros*. Murcia, 1999, pp. 298-299

[16] *La Luz de las Imágenes. Segorbe*. Valencia, 2001, pp. 436-441.

[17] *Ave gratia plena* pone en el friso del retablo de la Virgen con el Niño de la Escuela de Lorenzo Credi en el Museo Vaticano.

[18] *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*. II. Valencia, 1999, pp. 246-247.

[19] Véase, por ejemplo, RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M. *Retablos Mayores de La Rioja*. La Rioja, 1993, p. 14. *Mater admirabilis* y *Regina sacratísimo Rosarii* figuran en unas cartelas del banco en el retablo del Crucificado en el Hospital de Dolores en La Laguna (TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. *El Retablo Barroco en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1977, 2 v.). *Tota pulchra es Maria* se lee en el de la Inmaculada en Santa Clara de Oporto (FERREIRA-ALVES, N. Marinho. *A escola de talha portuense e a sua influencia no Norte de Portugal*. Lisboa, 2001, p. 20). Una aproximación reciente con carácter general sobre el retablo portugués puede encontrarse en PIMENTEL, A. Filipe. "O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso". En: *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración*. Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (Ourense, 1999), Santiago de Compostela, 2002, pp. 239-258.

[20] RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS A.E. "El Sepulcro del Obispo Don Gutierre de Carvajal. Lectura Iconográfica", *Lecturas de Historia del Arte*, I, 1989, pp. 107-122.

[21] *Ibidem*.

[22] Una larga inscripción figura en el banco del retablo de la capilla funeraria de Don Fadrique de Portugal de comienzos del siglo XVI, que se encuentra en la catedral de Sigüenza (HERRERA CASADO, A. "Descripción de la Catedral de Sigüenza". En: *La Catedral y el Museo Diocesano de Sigüenza*. Sigüenza, 1992, p. 41.

[23] *Remembranza...*, op. cit., pp. 601-602.

[24] *Remembranza...*, op. cit., pp. 535-536.

[25] MOYA GARCÍA, M.L. *Pablo Sistori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1983.

[26] MUÑOZ CLARES, M. *Miguel de Toledo. Pintura lorquina de la primera mitad del siglo XVII*. Murcia, 1993, p. 55. En otros contratos notariales hubo menciones reclamando que se agregasen rótulos, descendiendo a detalles sobre el tipo de letra o color, siendo frecuentes las frases en filacterias, cartelas, libros abiertos, tablillas o simulados pliegos de papel.

[27] GARCÍA CHICO, E. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, 1941, pp. 278, 274.

[28] CRUZ VALDOVINOS, J.M. "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". En: CASTILLO, M.A. *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid, 2001, pp. 149-168, cita pp. 156-157. También contenía gran número de inscripciones el sagrario de plata que ejecutó Francisco de Alfaro para la catedral de Sevilla (*Ibidem*, pp. 158-159).

[29] Documento recogido en nuestro libro *Murcia. Escudos del Archivo Municipal de Murcia*. Murcia, 1992, pp. 223-225, cita p. 224. Recordaba el doctoral que en el siglo III se habían reglado estos signos, determinándose qué debía suceder cuando un segundo o tercer benefactor contribuían, además de aludir a normas más tardías. Y añadió: "habiéndose introducido posteriormente el derecho de Patronato, y concediéndose solo a los fundadores de Iglesias que pusieran sus nombres en ellas y a los que habían contribuido con cierta cantidad que la expresasen con su nombre". Su aplicación puede hacerse extensiva a los retablos.

[30] *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre*. Palencia, 1999, p. 129.

[31] Se podía completar señalando a qué Orden Militar pertenecía, si era familiar del Santo Oficio, etc. En el retablo del crucero de la epístola en la iglesia de Santo Domingo de Silos en Pinto (Madrid), se declara que la obra la mandó hacer Diego Pantoja de Ramos y la acabó en 1629 su nieto Alonso Pantoja Correa (*Retablos de la Comunidad...*, op. cit., p. 257).

[32] Los ejemplos se multiplican por toda la geografía española: en el de la Anunciación de 1593 en San Lorenzo de Sevilla se alude a la capilla y retablo que mandó hacer doña Elvira Marín; en el de San Juan Evangelista en San Leandro de Sevilla de 1622; en el del Santo Cristo en la iglesia de Fuenmayor de 1614; etc.

[33] SÁEZ ALFARO, P.J. *Cornago, su Geografía, su Historia y su folklore*. Logroño, 1982, p. 315 y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M. op. cit., p. 315.

[34] LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. *El Retablo Barroco en la provincia de León*. León, 1991, p. 176.

[35] ULIERTE VÁZQUEZ, M.L. *El Retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, 1986, p. 115.

[36] *Encrucijadas. Las Edades del Hombre*. Astorga, 2000, p. 347.

[37] RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M. op. cit., p. 294.

[38] BOLOQUI LARRAYA, B. *Escultura Zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*. I. Granada, 1983, p. 335. En el retablo mayor de Santa Coloma en Quijano de Piélagos (Cantabria) se indica que por su devoción y a su costa lo mandó hacer el capitán Pedro Fernández de Pando (POLO SÁNCHEZ, J.J. *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e Imaginería*. Santander, 1991, p. 161).

[39] Véase la ficha correspondiente de J. PALOMERO PÁRAMO en *Alonso Cano 1601-1667. Arte e*

Iconografía. Catálogo de la Exposición, Granada, 2002, p. 274.

[40] RESALT, Fr. G. *Oración panegyrico-moral, honra y provecho para los piadosos corazones, que han concurrido con sus limosnas al dorado, y bruñido del insigne Retablo, consagrado a las Supremas Magestades de Nuestro Dios Sacramentado, y de la Reyna de los Angeles María Santissima, con el apreciable Título de los Remedios, para el desahogo del religiosísimo claustro mercedario, que desea lo conozcan los que, con su caridad han concurrido*. Murcia, 1765 (recogido por IBÁÑEZ, J.M. "Rebuscos: Nuestra Señora de los Remedios", *La Verdad*, Septiembre 1917 y GÓMEZ ORTÍN, F.J. "El misterioso retablo mayor de La Merced", *Lean*, 25, 1984, pp. 46-47).

[41] En el centro lleva la fórmula de la consagración (*Encrucijadas...*, op. cit., pp. 406-408).

[42] En inventarios que tuvieron lugar por visitas episcopales o de órdenes militares, amén de otros documentos, esta referencia cronológica fue utilizada en ocasiones para remarcar la antigüedad de la pieza e insistir en la necesidad de renovarla.

[43] En la parte posterior del camarín del Santuario de la Virgen del Rosario de Hellín pone: "Se acabo de dorar este Camarin el dia 29 de Agosto. Año de 1763". RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y MORENO GARCÍA, A. *Hellín en textos geográficos antiguos (Facsimiles y transcripciones)*. Albacete, 1996, p. 147. No obstante, las inscripciones en camarines fueron mucho más abundantes y ricas iconográficamente que en los retablos.

[44] SANTIAGO GODOS, V. "El Tabernáculo de Santa Clara la Real de Murcia: Proceso de Restauración y hallazgo de la firma del retablista Ganga", *Imafronte*, 8-9, 1992, pp. 369-378.

[45] Según algunas interpretaciones una inscripción que apareció al desmontar el retablo de Santa Ana en la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos parece corresponder al artista que realizó la primera policromía y otra no ha sido descifrada (ESTELLA MARCOS, M. op. cit., p. 42).

[46] TORRES FONTES, J. y TORRES-FONTES SUÁREZ, C. «Los retablos de Bernabé de Módena en la catedral de Murcia y sus donantes», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, LXXXIV, 1997, pp. 88-116.

[47] MORTE GARCIA, C. «El Retablo Mayor del Pilar». En: *El Retablo Mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, 1995, pp. LVIII-CV.

[48] En la estofa del vestido de Santa Cecilia de Roque López de 1783 se lee Cándido, aludiendo quizá al dorador.

[49] SANZ GAMO, R. "La ermita de la Virgen de Belén de Liétor (estudio iconográfico)", *Al-Basit*, 15, 1983, pp. 89-138; SÁNCHEZ FERRER, J. *Devoción y pintura popular en el primer tercio del siglo XVIII: la ermita de Belén en Liétor*. Albacete, 1996 y OSSA GIMÉNEZ, E. de la. "Los gozos de San Ramón Nonato y el retablo pintado de la ermita de la Concepción de Cehegín (Murcia)", *Imafronte*, 12-13, 1998, pp. 227-240. En las paredes laterales del presbiterio en La Asunción de Lezuza (Albacete), unas pinturas murales continúan las líneas de la arquitectura en madera del retablo y en unas cartelas fingidas en el entablamento una inscripción relatada las legendarias fechas sobre la fundación de la ciudad (GARCÍA-SACÚCO BELÉNDEZ, L.G. et al. *Los Caminos de la Luz. Huellas del cristianismo en Albacete*. Albacete, 2000, pp. 46-47).

[50] *Memorias...*, op. cit., pp. 175-176.

[51] PALOMERO PÁRAMO, J. *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, pp. 379-380.

[52] En el retablo de la Virgen Antigua en la iglesia de San Andrés de Encinasola se indica la fecha de realización y dos intervenciones posteriores que se verificaron en 1684 y 1777 (*Patrimonio Histórico Restaurado en Andalucía 1987-1997: Retablos*. Sevilla, 2001, p. 67).

[53] BORRÁS GUALIS, M. "Juan Miguel de Orliens y la escultura romanista en Aragón", *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXXI, 1980, p. 53 y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Escultura Barroca en España 1600-1770*. Madrid, 1983, pp. 16, 321.

[54] MELGARES GUERRERO, J.A. y MARTÍNEZ CUADRADO, A. *Historia de Caravaca a través de sus monumentos*. Murcia, 1981, p. 23.

[55] *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*. Salamanca, 2001, p. 221.

[56] *Ibidem*, pp. 166-167

[57] Hay estudios iconográficos sobre las portadas (MATILLA RODRÍGUEZ, J.M. "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de arte e iconología*, 4, 8, 1991, pp. 25-32).

[58] Esta conformación tipológica de retablos de una calle como página comunicativa persiste en el interior de templos en Roma y otros lugares. También fue utilizada en el ámbito eclesial por otras religiones en el mismo sentido y frecuentemente con carácter funerario o en honor y memoria de alguien. Los ejemplos son numerosos, aunque se ha incluido uno del siglo XVIII de la catedral anglicana de Ely (*lám. 17 - lám. 18*).

[59] Véase algunas en *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII*

en iglesias madrileñas. Madrid, 1990.

[60] MÍNGUEZ, V. *Art i Arquitectura efímera a la Valencia del segle XVIII*. Valencia, 1990, pp. 97, 108.

[61] Recogido por ESCALERA PÉREZ, R. y GALINDO BLASCO, E. "¿Olvido o memoria? La muerte y la fama en las ceremonias fúnebres y en los libros de emblemas?". En: TORRIONE, M. (ed.). *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga, 2000, pp. 543-554.

[62] SOTO CABA, V. *Catafalcos Reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid, 1991 y ALLO MANERO, M.A. *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Zaragoza, 1994.

[CORPORA PERI](#) [BIBLIÓN](#) [RESEÑAS](#) [RELECTURAS](#) [TESELAS](#) [RECORTES](#) [HEMEROTECA](#)
[PORTADA](#) [ESTUDIOS](#) [ENTREVISTAS](#) [PERFILES](#)

ZONA PDF

ISSN 1577-6921

NUMERO 4 - NOVIEMBRE 2002