

Metodología para el estudio del retablo barroco

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO.

SUMMARY

The importance of the Spanish Baroque Altarpiece has shown the variety of solutions adopted to transmit a visual message contained in the images. The different way in which the theme is treated, the richness of the methods of expression used, the growing importance given to the central point of the Christian sanctuary has permitted the inclusion of elements that not only belong to the exclusive field of the joiners, altar-piece makers and sculptors, but also common to the other cultural areas of the baroque world: scenography, rhetoric, eucharistic exaltation, inventive stereotypical solutions, much of these expressed in the use of the classical orders.

This paper is designed therefore to indicate some of the basic methodological guidelines for further study and to highlight the growing function of the baroque altarpiece as a liturgical element of great importance.

PALABRAS CLAVE: Retablo barroco, metodología, tipología, escenografía, santuario.

El creciente interés mostrado en los últimos años por la historiografía española en torno al retablo ha hecho realidad los logros de aquella pionera "tipología e iconografía del retablo español del renacimiento" realizada por el prof. Martín González, reavivada por el mismo en el Simposio de Murcia del año 1983 en el que ya se puso de manifiesto la necesidad de abordar unos estudios parciales que en el futuro permitieran conocer en toda su amplitud la verdadera significación y alcance de una de las creaciones más genuinas del arte español¹.

La primera propuesta para su estudio fue esbozada el prof. Martín González con el propósito de alentar en las diferentes universidades españolas unas investigaciones capaces de, en el

1 El trabajo del prof. Martín González, cuyo título arriba se menciona, fue publicado en el *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, Valladolid, 1964, pp. 5-66. Por lo que se refiere al Simposio de Murcia hay que recordar que su convocatoria fue una iniciativa del Comité Español de Historia del Arte (C. E. H. A.) en sesión monográfica dedicada al Retablo Barroco y al Urbanismo de aquella época, como uno de los actos que conmemoraron el II Centenario de la muerte del escultor Francisco Salzillo. Con motivo de la reunión el prof. Hernández Perera editó unos cuadernos en los que se recogieron las sugerencias de los asistentes todas de orden metodológico- para estimular el estudio del retablo.

futuro, ofrecer en toda su riqueza y variedad, el más completo panorama de la retablistica española. Dos fueron las preocupaciones de aquel momento. Por un lado, la *tipología* era el punto de partida imprescindible para adentrarse en los complicados mundos del retablo, entendiendo que sólo ella permitiría, mediante un análisis razonado de sus formas arquitectónicas y ornamentales, el conocimiento de las trazas, las conexiones formales, las soluciones adoptadas, la evolución de los tipos, la cronología y cuanto constituye la imagen exterior de un retablo. Todo este rico material, actualmente mucho más conocido que en 1983, haría posible un sueño aún irrealizable cual sería la edición de un *corpus* de retablos españoles que se extendiera desde la Edad Media hasta el Neoclasicismo².

La segunda cuestión hacía referencia a la *terminología*. Es cierto que las diferentes diócesis españolas y los reinos históricos en los que secularmente se asentó la corona adoptaron distintos términos con los que designar a cada una de las partes del retablo, variando de un territorio a otro y adoptando unas peculiaridades lingüísticas propias que en muchos casos oscurecen la claridad terminológica por expresarse en unos modos dialectales restringidos a su área de influencia.

Esta segunda iniciativa sólo parecía posible desde un análisis exhaustivo de la documentación como soporte imprescindible para conocer los términos propios o foráneos que describen cada una de las partes de un retablo, el cuadro de equivalencias terminológicas entre distintos territorios, los vocablos específicos o incorporados por la complicada trama del ensamblaje, es decir, todos aquellos modos de definir y de describir una obra de madera tan importante en la configuración del santuario cristiano³.

El resultado inmediato de aquellas propuestas (sólo quedó en un ambicioso proyecto el relativo a la confección de un glosario general que iba a coordinar el prof. Azcárate) fue la elaboración de tesis doctorales que se sumaran a las ya existentes en un intento de abordar por zonas geográficas, cronologías bien definidas o variantes tipológicas, el estudio global del retablo español⁴. En todos estos trabajos quedaron marcadas las líneas metodológicas básicas con el

2 En este caso el dibujo de los diferentes tipos de retablo suele ser el instrumento más eficaz tanto para su conocimiento como para marcar las influencias dominantes en una determinada área geográfica y conocer la evolución formal del mismo.

3 La reciente publicación que bajo el título *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV-XVIII*, (Madrid, 1995) incluye un glosario imprescindible para entender mejor los términos habitualmente utilizados en la descripción de los retablos.

4 Muchas han sido las tesis doctorales defendidas en las Universidades españolas así como la aparición de diversos trabajos dedicados al retablo editados con posterioridad a 1983. Aún a riesgo de olvidar algunas de los más notables hay que mencionar los siguientes: Llamazares Rodríguez, F. *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991; Peña Velasco M. de la C. *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena. 1670-1785*, Murcia, 1992; de la misma autora, *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*, Murcia, 1993; Pérez Santamaría, A. *Los talleres escultóricos de Barcelona y Vic (1680-1730 ca.)*, Barcelona 1986. esta tesis fue publicada con el título de *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1720 ca.)*, Girona, 1988; Polo Sánchez, J. J. *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imagería*, Santander, 1991; Prados García, J. M. *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Madrid tesis doctoral, 1990; Ramallo Asensio, G. *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985; Raya Raya, M. A. *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987; Roig i Torrentó, A. *Iconografía del retablo a Catalunya (1675-1725)*, Barcelona, 1992, edic. en microfichas; Segado Bravo, P. *Arquitectura y retablistica en Lorca durante los siglos XVII y XVIII*, Tesis doctoral, inédita, Murcia, 1987; Tejada Vizuete, F. *Retablos Barrocos en la Baja Extremadura*, Mérida, 1988; Ulierte Vázquez, L. *El retablo en Jaén (1500-1800)*, Jaén, 1986; Vázquez García, F. *El retablo barroco en las iglesias*

propósito de destacar aquellos aspectos considerados fundamentales: contratación y soporte jurídico, tipología básica, modelos y evolución cronológica y formal, materiales, elementos definidores de la morfología, repertorios ornamentales y arquitectónicos, los artistas, etc. Más tardíamente se incorporaron otros valores que pararon mientes en la importancia que tuvo la piedad y la liturgia así como los movimientos pietistas surgidos en el Barroco o la importancia concedida a ciertos recursos de origen escenográfico y teatral. No han faltado, desde luego, los estudios que han puesto de relieve la trascendencia de las normas conciliares o de los sínodos diocesanos, como el valor de la Eucaristía, las nuevas devociones, la importancia de la jerarquía eclesiástica, la influencia de la teología, el debate acerca de la sobriedad o del lujo en las iglesias, la reordenación espacial del santuario, la unidad visual de la iglesia, el valor del dogma católico⁵. En cierta medida, la mentalidad de la época y su imbricación con determinados principios de orden secular, como ya hiciera el grupo de investigadores aglutinado en torno a V. L. Tapié para el estudio de los retablos de la diócesis de Mans⁶.

Otros estudios específicos han aparecido en los últimos años. El compendio titulado *El retablo barroco en España*, aparecido en 1993, sintetiza muchas de aquellas preocupaciones'. Inspirado por la necesidad de destacar lo más sobresaliente de toda la extensísima creación barroca, es un completo panorama de cuanto dió de sí la industria retablística en los siglos XVII y XVIII. Aunque en él prevalece la ordenación cronológica y espacial (precisamente por la necesidad de ordenar el rico material dibujado que contiene), sus bases metodológicas se aplican a los criterios establecidos en estas peculiares obras de arte: significado del retablo, iconografía, estructura, tipología, funciones, desarrollo histórico, precedentes, como bloques temáticos que orientan hacia la exposición de las grandes corrientes que dominaron en los siglos del Barroco⁸.

parroquiales de de la zona norte de la provincia de Avila. Madrid, Universidad Complutense, 1991; Vélez Chauri, J. J. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria-Gasteiz, 1990; Vidal Bernabé, I. *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990; Ramirez, J. M. *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño, 1981. Las historias regionales igualmente contienen capítulos específicos dedicados a la tipología y evolución formal de los retablos, lo que supone un extraordinario ejercicio de síntesis. Anteriores a estas obras fueron las ya clásicas referencias de la bibliografía a los libros de Jesús Palomero, María Dolores Vila Jato, José Manuel Ramirez, César Martinell, Concepción García Gainza, José Rogelio Buendía, Antonio Bonet Correa, José Valverde Madrid, René Taylor, Mercedes Agulló, Esteban García Chico, José Hernández Díaz, Antonio Igual Ubeda, el padre Llorden, Belén Boloqui Larraya, Trujillo Rodríguez, etc.

5 Además de las indicaciones bibliográficas que se mencionen más adelante para recoger algunos de los aspectos más notables introducidos por la moderna historiografía española relacionada con el retablo, debe de anotarse la importancia que, desde el punto de vista metodológico e interpretativo, tienen otros trabajos en los que cada una de estas cuestiones es analizada. Vid. las siguientes: Adelman, J. A. "Der Barockaltar als Bedeutungsträger von theologie und Frömmigkeit", en *Der altar des 18. Jahrhunderts Das Kunstwerk iind als denkmalpflegerische Aufgabe*, Múnicli, 1978; Braun, S. *Dos Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Múnicli, 1924; Grosche, R. *Der Kölner Altarbau im 17. iind 18. Jahrhundert*, Colonia, 1978; Mayer, A. L. "Liturgie und Barock", en *Jahrburg für Liturgiewissenschaft*, Múnicli, 1935, pp. 67-154; Seifert, A. *Westfälische Altarretabel (1650-1720). Ein Beitrag zur Interpretationsmethodik barocker Altarbaukunst*, Bonn 1983; Tapié, V. L. y otros, *Rétables baroques de Bretagne*, Paris, 1972, 2 vols;

6 Ménard, M. *Une histoire des mentalités religieuses aux XVIIe et XVIIIe siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Paris, 1980.

7 Se trata de un libro editado por el Prof. Juan José Martín González en la editorial Alpuerto.

8 La Universidad de Murcia publicó en su revista *Imafronte* (núm. 3-5, 1987-1989) un ejemplar monográfico dedicado al retablo español. Fue un intento de aglutinar (aún con las conocidas ausencias) una información documental y gráfica de notable utilidad para su estudio.

Estas fueron, en general, las líneas maestras trazadas por la metodología sobre el retablo. A partir de ahí se han abierto unos nuevos horizontes capaces de valorarlo no como un apéndice de las tres grandes artes tradicionales, sino como una solución específica que tuvo entidad por sí misma, como punto focal del santuario y como portador de unos valores simbólicos que le permitieron cambiar el escenario del culto, llegando a anular la concepción tradicional del altar cristiano. Estos progresos no han olvidado la función desempeñada por la *arquitectura* que fue la norma reguladora que definió el marco y la que determinó la disposición de sus calles e historias, aún en los momentos en los que prevaleció la solución decorativa sobre la estructural. En igual medida la *imagen*, pintada o esculpida, ocupó un lugar de honor en el retablo, pues fue, junto a la fastuosidad y decorativismo del soporte de madera, la que hizo concretos los valores simbólicos de la piedad y de la liturgia.

Por lo tanto, la tipología se nos revela como el paso previo y necesario para comprender la función y significados del retablo, ya que su evolución permite estudiar la introducción de ciertas normas litúrgicas y el peso ejercido por las corrientes pietistas de los siglos XVII y XVIII. En definitiva, el nacimiento y la desaparición del retablo barroco está ligado a la renovación del espíritu religioso de la época como un fenómeno de acción-reacción, es decir, como el estímulo que permitió la aparición de una cultura religiosa entendida en su vertiente apologética y dogmática o, por el contrario, como la aspiración orientada hacia una simplicidad formal que, además de ser el resultado de una nueva orientación en el gusto auspiciado por las academias oficiales, fue el resultado de una nueva forma de sentir la religiosidad a la que no fueron ajenas las directrices de un larvado concepto jansenista que había prendido en los espíritus ilustrados españoles y que reavivaba la polémica suscitada en el siglo XVII acerca del inconveniente lujo en las iglesias⁹.

Estas reflexiones ponen de manifiesto la importancia del retablo como elemento imprescindible del santuario cristiano. Como cualquier otra obra de arte es síntesis de formas y de significados. La clave de su interpretación residirá en la jerarquización de sus componentes formales o iconográficos y en el hecho de destacar su especificidad. Esta puede ser de dos clases. Por un lado, técnica, es decir, como campo en el que confluyen los distintos oficios que le hicieron posible –nivel propio de la contratación, de la tipología y del diseño, de la ejecución material, de las competencias profesionales, de la cronología– y, por otro, simbólico, como decorado monumental ante el que se desarrolla el ritual, lo que le equipara en importancia con otros instrumentos de culto con los que comparte el protagonismo de su situación privilegiada: mesa del altar, vasos sagrados, ornamentos litúrgicos, evoluciones del ritual, exaltación del dogma (con sus monumentales tabernáculos), simbolismo de la misa, culto a los santos (en sus historias o en sus camarines) y con todo aquello que le convierte en enseña, emblema y guía de conducta como expresión del nuevo clima espiritualista alentado por las órdenes religiosas o por la jerarquía eclesiástica en el que convivían en perfecta armonía los santos de la Iglesia universal con los de devoción local o personal.

Muchas de las orientaciones metodológicas introducidas por la historiografía germánica, dada la espectacular escenografía de los altares del catolicismo centroeuropeo, han basado el

9 A. Rodríguez Gutierrez de Ceballos, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos. Revista de Arte*, 12-14, Madrid, 1988, pp. 115-127. Más adelante se volverá a mencionar este mismo problema. Vid. nota 43.,

estudio del retablo en el valor concedido al mismo como masa parlante que domina el espacio¹⁰. Para Adelman éste fue uno de sus valores más notorios. La jerarquización impuesta en el diverso valor concedido al retablo mayor y a los secundarios -a los que considera subordinados al principal- le llevó a plantear una consideración de los mismos como reflejo de la concepción monárquica del estado, ya que el altar mayor, desde las sugerencias tridentinas como lugar de custodia del Sacramento, había adquirido la función simbólica de trono de Dios.

Es cierto que los métodos analíticos habían puesto en manos de los investigadores un sinfín de soluciones formales y espaciales, acordes con la escenografía integral y dramática del Barroco. La percepción psicológica del espacio, su trasfondo ideológico, los problemas inherentes a una arquitectura escenográfica y su integración iconológica se abrían camino en la historiografía alemana de la mano de los ya conocidos principios tipológicos de acuerdo con las corrientes dominantes, es decir, con la adopción de modelos borrominescos o guarinescos, con las fronteras cronológicas así como con los propios de la situación religiosa particular de cada obispado para concluir en los ilustrativos índices de talleres, artistas y catálogos¹¹.

Todas estas consideraciones ponían de relieve el camino recorrido por el retablo para convertirse en dueño y señor del santuario. La idea cristiana de conceder al altar honores soberanos, valorando su unicidad por la condición simbólica de la misa, no perdió importancia a medida que el culto a los santos y la difusión de las reliquias se extendió por la Europa altomedieval. La solución adoptada para la custodia de las reliquias a fin de preservar al altar de la contaminación de elementos extraños fue el origen de los retablos. La *tabula ante altare principale* o la más precisa identificación de *retro tabula* ya es suficiente para atisbar su futuro protagonismo. Tras ser en sus orígenes un elemento móvil, de piedra o de metal, el gótico le dió la forma monumental con la que le conocemos hasta convertirlo en un elemento fijo y permanente del presbiterio, dada la proximidad del altar al ábside¹². Con ello se creaban las condiciones necesarias para las transformaciones futuras, invirtiendo la situación inicial del cristianismo, pues relegó al altar a la condición de elemento accesorio del retablo.

BASES METODOLÓGICAS PARA EL ESTUDIO DEL RETABLO. CONTRATOS, ARTISTAS, PROYECTOS, SUBASTAS.

La contratación del retablo conocida por medio de la documentación es el punto de partida para su estudio. Los compromisos y condiciones pactadas entre el artista y su comitente son un marco de referencia universal sobre la obra proyectada. Ahora bien, el contrato no es únicamente un instrumento jurídico en el que se contienen las normas habituales de derecho común o eclesiástico por el que cada parte asumía sus responsabilidades, adoptaba sus cautelas o renunciaba a las excepcionalidades previstas por la ley, sino también un medio necesario para conocer el origen y finalidad de estas obras". En este aspecto la consulta a la legislación usual en

10 Vid. Adelman, J. A. "Der Barockaltar...art. cit. nota 5.

11 Vid. Seifert, A. "Westfälische Altarretabel ... art. cit. nota 5.

12 Vid. Righetti, M. *Historia de la iihtrgia*, Madrid, MCMLVI, vol. I, pp. 451-470.

13 Vid. López del Amo y Marin, A. "Estudio de los contratos de obra artística de la catedral de Toledo en el siglo XVI", *Anuario de Historia del Derecho Español*. XIX, Madrid, 1948-1949, pp. 103-217; Peña Velasco C. de la, *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*. Murcia, 1993.

cada momento es imprescindible, como por ejemplo la contenida en las Leyes de Toro, de Madrid, en Las Siete Partidas, en las Decretales de Gregorio IX, en el Derecho Canónico, en la Nueva Recopilación, es decir, en aquellos textos que parcial o globalmente resumen o aclaran esas fórmulas latinas deslizadas en los contratos, como *in verbo sacerdotis, suam de penas de absolutionibus, non numerata pecunia, leyes de Duobus diventit, beneficium divisionis, beneficium excursionis, etc.*¹⁴.

Las condiciones impuestas por el comitente reflejan siempre su personalidad, su posición social, sus aspiraciones, formación y cultura, como iniciativa personal o como representante de una institución. A través de las indicaciones dadas en el contrato es posible conocer algunos de estos rasgos así como la importancia concedida al proyecto.

Tras el patrono siempre aparece el artista escogido denominado de muy diferente forma: arquitecto, escultor, pintor, tallista, entallador, ensamblador, retablista, cuestiones que ya ponen sobreaviso de la complejidad del retablo en el que intervienen artífices de muy diversa formación y niveles competenciales. Un elemento más que avala este difícil panorama es el de la obligada distinción entre trazador y ejecutor, pues sabida es la práctica existente de someter las trazas a pujas o posturas públicas para el remate o adjudicación de un retablo.

La natural distinción entre los oficios artísticos siempre estuvo rodeada, pese a la claridad con la que Covarrubias parece expresarse, de una enorme complejidad¹⁵.

Estas diferencias llevaban implícita una desigual capacitación técnica y profesional que, en unos casos, fue objeto de regulación por parte de los gremios y ordenanzas, y, en otros, era signo de la jerarquización impuesta en toda la actividad artística y, por consiguiente, acreedora a una muy diferente repercusión social. La confrontación entre las artes liberales y mecánicas subyacía en el fondo de esta cuestión.

Sin embargo, la diferente denominación de cuantos intervienen en la ejecución de un retablo, cuyas peculiaridades profesionales han sido ya mencionadas, pone de manifiesto, según Fernando Marías, "la lucha por el control de ese objeto plural, el carácter dinámico y cambiante del concepto de retablo y de sus profesionales, entre ellos lógicamente el de arquitecto"¹⁶.

No extraña, pues, que en este campo de difíciles competencias, arquitectos, escultores, pintores o adornistas, proclamaran su aptitud para el diseño de retablos en los que la arquitectura intervenía de una forma decisiva o que en sus razonamientos introdujeran consideraciones más o menos veladas sobre la preeminencia de las artes y sobre el valor del diseño como elemento unificador. Si difícil resulta dibujar una solución clarificadora -entiéndase en lo referente al predominio de lo ornamental o de lo arquitectónico, en el complicado debate entre los llamados

14 Vid. Peña Velasco, C. de la, *Retablos barrocos...* op. cit. pp. 103-122.

15 El prof. Martín González (*El escultor en el Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 18) ha subrayado los imprecisos límites que separaban a los oficios de escultor (bulto redondo) del de entallador (dedicado, según Covarrubias a la realización de retablos, frisos, pilastras o capiteles), admitiendo la inexistencia de una frontera tajante entre ambas profesiones.

16 Vid. Marías, F. "De retablero a retablista", en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV-XVIII*, Madrid, 1995, p. 97. Concepción García Gainza (*La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1969, p. 34) trata este problema a través de la documentación específica que historia la construcción de los retablos navarros del periodo romanista, distinguiendo las diferentes facultades de arquitectos, ensambladores, tallistas o escultores. Destaca asimismo la singularidad de un orfebre contratando un retablo.

"inventores" y los arquitectos de profesión, según estudia Beatriz Blasco- la situación se complica más al entrar en liza los ensambladores¹⁷. Fernando Marías ha estudiado la nueva situación planteada en Madrid por la irrupción de los ensambladores reclamando cada vez más competencias en los retablos aduciendo sus conocimientos de diseño y de perspectiva, principios y disciplinas que condicionaban el resultado final de la obra¹⁸. El salto cualitativo pretendido, de artesano a artista, es decir, de simple ejercitador de actividades mecánicas a cultivador de las artes liberales, es en cierta medida precursor del cambio de situación vivido en el siglo XVIII, en el que la reivindicación de la actividad artesanal como noble y digna frente a la condición peyorativa del trabajo de las manos, introdujo en las sentencias judiciales a los ensambladores en el mismo campo de consideración social de los artistas¹⁹. El cambio de situación igualmente se beneficiaría de los intentos reformadores de los ilustrados, especialmente de la actividad emprendida por el conde de Campomanes, quien incluyó en el Apéndice de su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775) unos resúmenes del tratado francés de André-Jacob Roubo referentes al arte de la carpintería y ebanistería²⁰.

Únicamente cuando el retablo abandone su fábrica de madera por la más noble materia del mármol, jaspes y adornos de bronce, el retablo quedará en manos de arquitectos profesionales.

El diseño del retablo era una parte fundamental de la contratación, pues se convertía en la base del proceso creador. La importancia del dibujo era extraordinaria, pues no sólo reflejaba la idea, sino que era asimismo el instrumento de que ambas partes se valían para el seguimiento de la obra. Todas las condiciones pactadas en el contrato deberían de quedar reflejadas en las trazas, unas veces en poder del comitente o del artista o partidas por igual entre ambos. El término al que se refieren los contratos adopta múltiples denominaciones (diseño, planta, mapa, dibujo, perfil, etc.), pero siempre referido al mundo de lo concreto, nunca a la consideración platónica del dibujo como paraíso de la Idea.

Estipulado el precio y sus periódicas amortizaciones, el material y su acarreo, los plazos de ejecución, si habría de entregarse dorado o en su color, la determinación de su iconografía, todo quedaba pendiente de la adjudicación final. Esta situación, común en España y que plantea la distinción referida de tracista y ejecutor, fue norma habitual, pero suscitó la notoria rebeldía de José Benito de Churriguera manifestada en carta a su amigo Teodoro Ardemans a propósito de la contratación del retablo mayor de la Calatravas de Madrid²¹. La actitud del mayor de los Churriguera dejaba en entredicho el tradicional sistema de adjudicación al mejor postor mediante edictos o pregón en lugares públicos de la ciudad. El artista reclama la exclusividad de su obra no sólo por el convencimiento de su valía personal, sino por el temor a que sus obras no fueran

17 Para la polémica entre los "inventores" y los arquitectos, vid. Blasco Esquivias, B. "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", en *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, Madrid, 1991, pp. 159-193.

18 Vid ut supra, nota 16.

19 Vid. Belda Navarro, C. La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII, Murcia, 1993.

20 López Castañ, A. "El tratado de carpintería y ebanistería de Andrés Jacob Roubo y los extractos publicados por el conde de Canipomanes en 1776", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VI, Madrid, 1994, pp. 239-244.

21 Vid. Bonet Correa, A. "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre", *Archivo Español de Arte*, XXXV, Madrid, 1962, pp. 21-49.

interpretadas con la exactitud y calidad con la que él las había proyectado. Es una muestra más del complejo mundo del retablo y de las especiales circunstancias que rodearon su ejecución, a expensas de unas ventajas económicas que abarataran el producto.

ANÁLISIS FORMAL: PLANTAS, ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y ORNAMENTALES. LA TIPOLOGÍA.

Todo estudio sobre retablo debe ir precedido por la descripción pormenorizada de sus elementos formales ya que éstos constituyen la base de la tipología. Se trata de una lectura analítica imprescindible sobre una obra terminada en la que estarán presentes las condiciones prescritas en los contratos o habrán experimentado variaciones, dada la frecuencia con la que a menudo se introdujeron transformaciones o demasías, en el curso de su realización, dando lugar, en determinados casos a la satisfacción del comitente o a litigios con los artistas por haber variado las condiciones iniciales del proyecto.

A través de la planta y de los alzados se observarán cuestiones referentes al estilo dominante, a la preferencia por el valor ornamental o arquitectónico, a la vigencia de modelos **narrativos** (esculpidos o pintados), a su estructuración en niveles en altura, a la existencia de calles y entrecalles, a la revalorización creciente del tramo central en detrimento de los laterales, a la desintegración y ocultación de los elementos arquitectónicos, al protagonismo de los soportes (columnas con sus diferentes órdenes, clásicas, **salomónicas**, estípites, pilastras, retropilastras, etc.), a su número y variación. En igual medida, entrarán a formar parte de esta descripción los componentes del orden superior: entablamentos, frisos, cornisas, aletones, edículos, coronamientos o rebancos, áticos, marcos de encuadramiento y toda la riqueza propia de la **ornamentación**: agallones, puntas de diamante, bandas enrolladas, **rocallas**. En este punto cobra gran importancia la presencia de la terminología, general o particular de cada territorio, por lo que se hace imprescindible la existencia de glosarios específicos sobre el retablo.

En este nivel descriptivo, como en el caso de la tipología es necesaria la consulta a repertorios de arquitectura y ornamentación tales como el de Juan Rizzi sobre el orden salomónico, el de Ditterlin para la ornamentación (Ceán creyó encontrar en él el origen de "los abortos y extravíos del churriguerismo") o los que compendiaban modelos e instrucciones sobre matemáticas o perspectiva, como los de Vredeman de Vries, Guarino Guarini, el padre Pozzo, Tosca, Palladio, Serlio, Vignola y muchos otros procedentes de grabados de los grandes centros europeos: **Venecia**, **Paris** y **Lyon**, **Amberes**, **Basilea**, **Nunemberg** y **Frankfurt** así como los de las portadas, orlas y colofones de los **libros**²². Los repertorios de Berliner y el libro de Vindel, éste último para la influencia del grabado son sumamente **importantes**²³. Todos estos elementos constituyen los rasgos básicos del estilo, definiendo la tipología del retablo y la persistencia de ciertos modelos en una época determinada. La influencia de las artes industriales y de la arquitectura

22 Unas indicaciones muy precisas fueron dadas por A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos en "Motivos ornamentales en la arquitectura ibérica entre Manierismo y Barroco", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 553-559.

23 Berliner, R. *Motivos ornamentales de los siglos XV al XVIII*, Barcelona, 1928; Vindel, F. *Escudos y marcas de impresores y libreros españoles durante los siglos XV a XIX*, Madrid, 1942.

efímera estuvo presente también en la gestación de grandes prototipos²⁴.

Aunque la tipología pueda basarse en indicaciones elementales (retablo arquitectónico o decorativo, narrativo, salomónico, de estípites, etc. lo que puede sugerir ya su propia cronología según, claro esta, las zonas geográficas), existe una clara tendencia a unificar criterios relativos a la función asignada al retablo. No extraña, por ello, que junto a modelos de naturaleza arquitectónica, concebidos como grandes portadas, la historiografía ha codificado algunos ejemplos muy determinados, cuya identificación está subrayada por el término que le acompaña: retablo-cuadro, retablo-relicario, retablo-sepulcro, retablo-trascoro, retablo-alhacena, retablo con movimiento circular (apto para incrustar en él los misterios del Rosario), retablo-escaparate así hasta llegar hasta los dos modelos más fastuosos del barroco español, íntimamente relacionados entre sí: los llamados retablo-eucarísticos y retablos-baldaquinos, de los que igualmente derivaron los conocidos transparentes y el retablo-camarín²⁵. El ejemplo, llamado por Martín González retablo-bifronte y que lógicamente es el del presbiterio de San Martín Pinarío, muestra, junto a su excepcional concepción, una de las más elocuentes soluciones a la ordenación de los presbiterios españoles surgidas por la necesidad de no interrumpir la visión del santuario y de ubicar cómodamente un coro conventual.

Los valores introducidos en estos últimos ejemplos no sólo serán de naturaleza tipológica o formal, pues junto a la novedad existente en los elementos que los identifican, tabemáculos y camarines, ya existe una jerarquización impuesta tanto por la excepcional presencia de la Eucaristía como, en el caso de los Últimos, por el juego mágico y simbólico de los efectos lumínicos. Con ellos se abría un campo de enormes posibilidades en los que tuvo un influjo excepcional la aplicación de tramoyas y otros efectos teatrales para ocultar o para exhibir el Sacramento o las reliquias. La existencia de bocaportes en el mundo levantino puede estar relacionada con estos efectos de sorpresa o de reserva para casos excepcionales de la imagen del santo titular.

La policromía era el último de los efectos aplicados al retablo. Podía ser incluida esta tarea en los encargos o ser aplicada posteriormente. Materia y color estaban en íntima correspondencia, según la entidad del retablo hecho de materiales nobles (piedra, mármol, jaspes y sus adornos de bronce) o la más universal madera, cortada en buena luna, según consejos de Vitruvio, procedente de los extensos pinares españoles. El dorador, estofador o el bathoja así como el pintor, tuvieron a su cargo esta misión hasta convertir a nuestros retablos en esas ascuas doradas (enriquecidas con el bruñido) y llenas de perifollos policromos (brillantes o mates) que tanto denostaron los clasicistas. A ello deben de añadirse los trabajos en estuco, según las instrucciones del racionero de Ciudad Rodrigo Ramón Pascual Martínez ya para cuando el retablo en madera era un recuerdo del pasado²⁶.

24 Vid. Bonet Correa, A. "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español", *Archivo Español de Arte*, XXXIV, Madrid 1961, pp. 285-301.

25 Todas estas variedades tipológicas con sus conexiones y subgrupos pueden estudiarse en Martín González, J. J. "Avance de una tipología del retablo barroco", *Imafronie*, 3-5, Murcia, 1987-1989, pp. 111-155; del mismo autor *El retablo barroco en España*, Madrid 1993; Rodríguez . Gutiérrez de Ceballos, A. "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", *Imafronie*, 3-5, Murcia, 1987-1989, pp. 225-258.

26 Para las instrucciones dadas por el canónigo racionero de Ciudad Rodrigo en el curso dictado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1792, puede consultarse el trabajo de A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos "El retablo barroco en Salamanca...", art. cit. pp. 230-231.

VALOR Y FUNCIÓN SIMBÓLICA DEL RETABLO.

Todos los modelos anteriores han tendido siempre a considerar al retablo como un ejemplo singular configurador del espacio sacro y como el testigo directo de la evolución funcional del santuario. El hecho de clasificar los diferentes tipos no sólo en función del protagonismo de sus elementos formales (lo que daría la sensación de que se había convertido en un elemento secundario de los presbiterios), sino en razón de sus significados y utilidad, ya plantea una de las cuestiones metodológicas más interesantes, pues le convierte en el documento más claro para conocer las variaciones introducidas por los liturgistas y canonistas al teorizar sobre el valor y simbología del altar y de los elementos imprescindibles del culto. Tanto el *Ceremonial de Obispos*, aparecido en Roma en 1600 como las más antiguas disposiciones del tipo de la *Admonitio Synodalis* recogían las normas frecuentes o recomendadas para la dignidad de los templos y para la regulación del culto. Muchas de estas instrucciones no se transformaron en una práctica universal (Durando de Mende así lo recordaba), porque cada región adoptó sus propias costumbres que se hicieron más notables en la práctica diferente con la que el Sacramento fue custodiado.

Antes de las disposiciones tridentinas había sido el obispo de Verona Mateo Ghiberti quien reformó la tradición medieval de guardar la Eucaristía en armarios parietales o en torres eucarísticas, verdaderos alardes de la fantasía medieval del último gótico y del primer renacimiento²⁷. El panorama cambió definitivamente con el Concilio de Trento, cuya sesión XIII, canon IV, declaraba solemnemente la permanencia real de Cristo en la Eucaristía, con lo que reforzaba la disposición del IV concilio de Letrán acerca de su conservación en un lugar digno del templo.

Tales declaraciones dogmáticas y las recomendaciones subsiguientes iban a tener considerables repercusiones artísticas. No voy a referirme a sus diferentes modalidades, ya expuestas en este ciclo por el prof. Martín González, sino a recordar cómo la tipología de ciertos retablos hay que relacionarla con las soluciones propuestas para la normalización del culto tras las reformas tridentinas, algo que en España no sólo dió lugar a los retablos eucarísticos, a los tabernáculos y baldaquinos, sino a ingeniosas soluciones que van desde las capillas de la comunión levantinas, a los sagranos andaluces o a los transparentes²⁸. Cada una de ellas, además de buscar una finalidad similar, tienen naturaleza distinta. En su construcción intervinieron las autoridades eclesiásticas deseosas de renovar todo lo referente al culto católico, materializando esas aspiraciones por medio de iniciativas personales y mediante un control minucioso a través de las Visitas Pastorales o de las instrucciones sinodales. El ejemplo de San Carlos Borromeo con su afán reformista en la diócesis de Milán fue el ejemplo que alentó a muchos otros obispos

27 Vid. M. Righetti, *Historia de la liturgia*, op. cit. 472. Para los modelos franceses, vid. Claerr, Ch., Jacops, M. F. y Perrin, J. "L'autel et le tabernacle de la fin du XVIe siècle au milieu du XIXe siècle" *Complément du numéro consacré à l'Inventaire général*, n° 65, Pans, 1980.

28 Vid. Taylor, R. "Francisco Hurtado and his school", *Art Bulletin*, Londres, 1959, pp. 26-61. Rivas Carmona, J. "Los sagranos barrocos andaluces: simbología e iconografía", en *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, 1986, vol. III, pp. 137-153; del mismo autor, "Los tabernáculos del Barroco andaluz", *Imafronte*, 3-5, Murcia, 1987-1989, pp. 157-186. La obra más completa sobre el Transparente de Toledo es la de José María Prados ya citada en nota 4. Sobre las Capillas de la Comunión vid. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. "Las Capillas de la Comunión de la Comunidad Valenciana". en *Actas del I Congreso de Historia del Arte del País Valenciano*, Valencia, 1992, pp. 287-295.

Europeos a convertirse en los paladines de este nuevo panorama, aún a costa de sufrir, como ocurrió con el santo italiano, la crítica de quienes consideraban superfluo el lujo y vistosidad del templo católico.

La tesis defendida por los teólogos de los siglos XVII y XVIII acerca de la coronación de Cristo en la Eucaristía planteó una nueva visión de este tema, alentada por la catequesis romana que consideraba a Cristo como profeta, predicador y rey, y por los sermones contemporáneos en los que se defendía la poética tesis de que Cristo era un rey que había escogido como trono el altar²⁹. No extraña esta reactivación de la conciencia eucarística en el ámbito de una cultura dirigida en la que se mostraban los valores más sublimes de la religión y de la historia. Para una sociedad cuyas máximas diversiones fueron el sermón y el teatro, que acudía regularmente a las representaciones de Autos Sacramentales y a las fastuosas procesiones del Corpus en una mezcla de divertimento y de piedad, no debieron parecer extrañas estas renovaciones ni siquiera la introducción de ciertos recursos teatrales con rápidos cambios de escena, con efectos de luces misteriosas y celestiales que por igual se sugerían sobre los carros de los Autos que en la luminosa transparencia de las bóvedas toledanas sobre el Transparente o en la mística gradación de los Sagrarios de Granada o del Paular.

La visión ininterrumpida del santuario fue una de las primeras consecuencias impuestas tanto por la veneración de la Eucaristía como por su materialización en los tabernáculos incrustados en los retablos. Pero los transparentes y sagrarios revelan una forma muy distinta de materializar este nuevo rito. La vieja catedral toledana sufriría una profunda transformación al alterar la función de los espacios adyacentes al altar mayor. Este era el ámbito del culto y de la liturgia. Desde su portentoso retablo, se conseguía disponer de una tramoya que presidiera el complejo ritual barroco. El trasaltar debía de funcionar como espacio de adoración y contemplación y esta división de funciones era la que definía perfectamente la naturaleza de uno y de otro.

Tradicionalmente las girolas españolas habían surgido como simples pasillos de utilización funcional y como corredor al que se abrían las capillas absidiales. El fiel establecía un recorrido continuo y se detenía donde deseaba. Los arcos de entrada a estos recintos no establecían más que la comunicación necesaria, por lo que el deambulatorio se configuraba como espacio subordinado a la capilla mayor que majestuosamente podría abrirse a él. Al escogerse para la construcción del Transparente la parte posterior de este santuario, se quiso hacer visible en toda su dimensión el carácter dominante del altar mayor.

La solución propuesta fue toda una revolución en la historia de los espacios catedralicios españoles, porque suponía nada menos que romper el muro de cierre del ábside con la alteración visual y de funciones que secularmente presentada. Llegó el momento de "romper" el ámbito cerrado y misterioso del santuario. La girola se vio elevada a la categoría de espacio singular, de tal modo que el fiel necesariamente tenía que detenerse al verse sorprendido inesperadamente por la explosión jubilosa del Transparente.

En esto hay que ver cómo el arte español solucionó de muy diversa manera la forma de ensalzar y de adorar al Sacramento. El mundo andaluz, paraíso de tabernáculos y manifestadores, creó la figura singular del Sagrario en el contexto de una atmósfera misteriosa sabiamente modelada por la luz. La razón de ser de estas últimas soluciones no era otra que la de preparar

29 Vid. Adelman, J. A. "Der Barockaltar... art. cit. nota 5

el espíritu para la adoración mística y silenciosa de la Eucaristía. Se encontraba todo incluido en una especie de temenos en el que jugaba un papel decisivo un elaborado rito de ocultaciones y misterios.

Transparente y Sagrarios responden a dos concepciones distintas. En el primero el fiel no necesita más recorrido que el sugerido por las naves del templo. Cuando cree haber agotado el espacio, irrumpe con fuerza la poderosa máquina del Transparente que no necesita para su contemplación de ningún camino iniciático, sino que se ofrece con toda su magnificencia en un solo golpe de vista.

Desde las disposiciones conciliares de Trento se abrió un camino de renovaciones tendientes a destacar la importancia simbólica del altar mayor y con él la del retablo³⁰. En cierta medida las catedrales españolas no se encontraban en las condiciones más idóneas para ello, pues su concepción desde la Edad Media les había convertido en unos modelos de iglesia para clérigos y no para laicos, al reservarse los cabildos los espacios del presbiterio y de los coros. Aunque las monumentales rejas de ambos espacios eran pantallas transparentes que permitían ver las evoluciones del ritual, los fieles fueron relegados a los espacios adyacentes o a los tras-coros en los que se levantaron grandes retablos o soluciones constructivas que suplían las carencias colectivas de los altares mayores catedralicios. La genial anticipación de Siloe en la catedral de Granada o las inteligentes disposiciones ideadas por Juan de Herrera para Valladolid pretendían borrar ese alejamiento y no es extraño que para garantizarlo se solicitaran desde Salamanca a Valladolid los planos del arquitecto cántabro³¹.

En otras iglesias, especialmente tras la difusión del modelo jesuítico, era más fácil adoptar las nuevas orientaciones culturales, pues hasta las iglesias monásticas idearon los coros en alto para garantizar el normal desarrollo del rezo comunitario. El ejemplo de San Martín Pinario solucionaba hacia la iglesia y hacia el coro la contemplación de la Eucaristía.

Todas estas disposiciones trajeron consigo la nueva misión jerárquica atribuida a las capillas mayores y a la visión sin interrupciones del retablo eucanstico. La forma de altar a la romana (es decir, exento, como lo previeron los arquitectos antes mencionados) no cuajó, adosándose a los retablos y aumentando la monumentalidad de los manifestadores. Tras el ejemplo de El Escorial, construido con ricos materiales y adaptado para la transparencia de una luz cambiante procedente del Patio de los Mascarones, se introdujeron los efectos místicos y teatrales. Hubo ocasiones en que las nuevas construcciones trataron de destacar la centralidad simbólica de la Eucaristía, construyéndose en Murcia, por ejemplo, una iglesia para albergar una gran custodia³².

30 Todos los pormenores de estas renovaciones basadas tanto en la reforma litúrgica como en la consideración del altar mayor conio eje del santuario fueron estudiadas por Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. en "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, Madrid, 1991, pp. 43-52.

31 Vid. Gutiérrez de Ceballos, S. y Casaseca Casaseca, A. "Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora", en *Herrera y el Clasicismo*. Valladolid, 1986, pp. 96-99.

32 Vid. Sánchez-Rojas Fenoll, M. C. *Fundación y estudio de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia*, Murcia, 1976.

ALTAR, ICONOGRAFÍA Y LITURGIA.

Al ser el altar el corazón de la religión, según la definición de Trento, crece la importancia del retablo destinado a convertirse en una máquina que atraiga la atención de los fieles. Ni la discusión sobre la forma más conveniente del altar (exento o adosado) impidió su progresiva subordinación al retablo". El poder de atracción de la Eucaristía y las nuevas modas adoptadas por el ritual no fueron menores que la fascinación ejercida por las imágenes³⁴. Estas no constituían los ejes de un sistema abstracto, sino que presentaban los misterios de una religión concreta. Teología y piedad, bases fundamentales para el nacimiento del retablo barroco, constituían, según Adelman los principios que garantizaron su unidad, rota tras el Concilio Vaticano II³⁵. Tapié ha propuesto la idea de una estructura jerárquica en el culto que se transmitió a la iconografía del retablo de tal manera que la teología (con el culto a Dios y a la Trinidad) sería el nivel más importante, descendiendo hasta los santos (el último peldaño de esa escala simbólica) a través de la cristología (Cristo, Encarnación y Redención), temas y ciclos marianos, la eclesiología (con la jerarquía eclesiástica, santos padres y la confirmación de la autoridad de los obispos). La frecuencia de estos temas dependerá, según el autor francés, del clima espiritual de cada época y de sus preocupaciones religiosas³⁶. Mayer insistía en su *Liturgia y Barroco* en la importancia de la piedad, enraizada en el subjetivismo, entendiendo éste como un medio para llegar a los sentidos, base de la mística en la que tiene importancia la experiencia individual mediante sensaciones corporales. Pero la piedad barroca —recordaba— no es sólo subjetiva, es también colectiva y popular, punto de partida de la devoción que se proyecta sobre los rezos, la música y la ornamentación. Esto suponía un paso decisivo desde lo individual a lo colectivo cuyo escenario será la liturgia, las procesiones, el culto a los santos, las nuevas devociones, es decir, aspectos de la vida religiosa del pasado que quedaron plasmados en la ornamentación, en la escultura y en la talla y diseño de retablos. En su iconografía se estableció un sistema de valores visuales semejante al de la oratoria sagrada en la que subyacía una sencilla fórmula: escuchar y mirar.

RETABLO Y ESCENOGRAFÍA.

Uno de los valores más atractivos del retablo es el que le relaciona con el desarrollo y aplicación de las técnicas teatrales tanto en lo que se refiere a su consideración como fondo escénico del presbiterio como el que le analiza en el contexto de una serie de aplicaciones prácticas puestas al servicio de la religión. Desde que Emile Mâle planteara la relación existente entre el teatro y las artes figurativas a propósito de su incidencia en el realismo del siglo XV, otros muchos progresos se han realizado para matizar la tesis del iconógrafo francés. Más de una duda

33 Sobre este aspecto véase el trabajo de Claerr, Jacops y Perrin citado en la nota 27.

34 Las indicaciones más convenientes sobre el ritual se encuentran en Mayer, A. L. "Liturgie und Barock" en *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, Munich 1935, pp. 9-154; Sinding-Larsen, S. *Iconography and Ritual*, Oslo, 1984; Sebastián López, S. *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981; Cañedo Argüelles, F. *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, 1982, además de los trabajos mencionados del prof. Gutiérrez de Ceballos. Sobre la nueva concepción del altar en la Contrarreforma. Wright, A. D. "The altarpiece in Catholic Europe: postdentine transformations", en Peter Humfrey y Martin Kemp (ed.) *The altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990.

35 Graf Adelman, J. A. "Der Barockaltar.. art. cit. nota 5.

36 Tapié, V. L. *Retables baroques de Bretagne et l' spiritualité du XVIIe siècle*, Paris, 1972.

surgió acerca de la exactitud de esta teoría, especialmente desde que Louis Reau y otros demostraran que las corrientes realistas, aplicadas a una iconografía determinada, no eran deudoras del teatro bajomedieval³⁷. Nada impide en la actualidad buscar los puntos de conexión existentes entre ambos mundos, si tenemos en cuenta la frecuencia de ciertas representaciones en el marco de las iglesias o las condiciones de escenificación adoptadas por la oratoria sagrada, la presencia de un teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español, cuyas fuentes de inspiración se pueden rastrear en la *Leyenda Dorada* o en el *Flos Sanctorum*, y el juego de representaciones alegóricas del Corpus sobre unos carros móviles que a la larga influirían en los grupos procesionales barrocos y en los Autos Sacramentales.

Lejos de ser la escenografía una alusión retórica a ese fácil juego de sutilezas simbólicas propias del retablo barroco, la configuración del altar siempre se consideró como la de un verdadero escenario, dada la importancia que tuvo en la arquitectura como norma ordenadora del espacio y reguladora de la disposición de las figuras. Angelika Seifer considera que en la macroarquitectura del retablo germánico intervino la óptica escenográfica de tal manera que los efectos logrados se sometían a las leyes de la perspectiva, siguiendo las reglas clásicas que regulaban las formas de acuerdo con unos ejes visuales que presentaban los objetos en primer plano o en lejanía³⁸. En este sentido, además de las normas vitruvianas en las que intervenían como partes esenciales la Ichnografía, Orthografía y Escenografía, fue decisiva la propia revolución interna del espacio teatral experimentado tras el Renacimiento y la sustitución del escenario estático aristotélico, propio de la comedia antigua con sus famosas unidades dramáticas, por otro cambiante ya en el Barroco. No hay que olvidar la importante labor desarrollada por los perspectivistas boloñeses (Dentone, Mitelli, Colonna, Bianchi y Monti) y las soluciones propuestas como la vista en ángulo, la arquitectura inscrita, la perspectiva sobre diagonal única y la utilización de recursos propios de otras artes, como el de los transparentes, que proyectaban hasta el infinito, mediante la luz, los efectos de la perspectiva.

Fueron, en efecto, pintura, escultura y arquitectura, las artes que más contribuyeron a la evolución de este panorama (se debenan de recordar los nombres de Girolamo Genga, Rafael, Andrea del Sarto, Bastiano da Sangallo, Giulio Romano, Serlio), pues tal profesión ostentaban sus primeros cultivadores, al menos, hasta la aparición de los escenógrafos profesionales³⁹. Los tratados de arquitectura contenían normas precisas para los varios tipos de escena además de redactarse otros (el de Nicolás Sabatini, escrito en 1638) con este fin específico. Kernodle aseguraba la indiscutible influencia de las artes mayores en el teatro y así tituló su libro publicado en Chicago en 194440.

Las novedades introducidas en la escena barroca (criticadas por Milizia y Algarotti quienes preconizaban una más racional) fue dotada de una serie de instrumentos técnicos aptos para los rápidos cambios de ambiente, para la sorpresa y para lo insólito, recursos nada ajenos al

37 Vid. Réau, L. *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955, vol. I, a partir de la pág. 254. La tesis de E. Mâle con sus correspondientes indicaciones bibliográficas y todo lo referente a la predicación y al teatro religioso, pp. 251-265.

38 Vid. Seifer, A. "Westfälische...art. cit. nota 5.

39 Vid. Pérez Sánchez, A. E. "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", en *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, 1989.

40 El libro de Kernodle apareció con el título de *From Art to Theatre*.

momento histórico vivido en el que triunfaban las monarquías absolutas y se proclamaba el indiscutible triunfo de la Iglesia. El arte oficial cantaba las excelencias del Príncipe y la autoridad de la Iglesia, es decir, producía lo que Maravall llamó cultura dirigida y estos sentimientos se reflejaban en las sorprendentes escenografías teatrales, en el mundo de la iglesia y en el de la fiesta.

Ya queda dicho que El Escorial, con su elaborada disposición de elementos teatrales a ambos lados del altar (tabernáculo con luz dirigida, el lienzo de Claudio Coello y la visión de la custodia y del crucificado) había sentado un gran precedente. El retablo del Colegio del Patriarca de Valencia respondía a esos ritos de ocultaciones y demostraciones con el lienzo de la Cena de Ribalta tras el que se ocultaba el crucificado alemán con sus reliquias⁴¹. Pero los recursos escenográficos fueron más lejos al incorporar a los retablos alguno de los dispositivos del teatro español, como los conocidos escotillón, pescante y bofetón. Las descripciones contemporáneas, al hablar de ciertos retablos, recuerdan la sorpresa producida por los rápidos cambios de escena o por la aparición sorprendente de las custodias en los tabernáculos, cuyas puertas se abrían girando sobre raíles y accionadas desde la parte posterior del retablo o baldaquino. Domingo Sánchez-Mesa ya habló del ejemplo granadino de la iglesia de los jesuitas, hoy de los Santos Justo y Pastor, y puso una nota de originalidad en el estudio de estos ejemplos, entre los que no faltan las consideraciones sobre el espacio sagrado teatralizado y la acción de la liturgia y de la ideología religiosa en las más recientes aportaciones del prof. Gutiérrez de Ceballos o de Martín González⁴². El manifestador del baldaquino de Santa Clara la Real de Murcia conserva un sistema basado en el bofetón.

Una de las últimas consecuencias de los valores escenográficos está constituido por el realizado en arquitectura fingida. El retablo pintado sobre el muro, pegado en tabla o en lienzo, recoge la tradición de los perspectivistas y cuadraturistas barrocos a la vez que es un ejemplo de cuanto los decorados teatrales habían incorporado en la ambientación de los escenarios clásicos y en la arquitectura doméstica del mundo antiguo. Aunque en la Clerecía de Salamanca existió, al parecer con carácter provisional, un ejemplo de estas características, en Murcia parece convertirse en una moda vinculada al italiano Pablo Sístori en los momentos en los que ya se había extendido la prohibición real de fabricar retablos de madera⁴³.

LA CRÍTICA AL LUJO DE LAS IGLESIAS Y EL FINAL DEL RETABLO BARROCO.

No fue sólo en el seno del protestantismo en el que se alzaron las primeras voces contrarias al lujo de las iglesias, sino también desde el propio catolicismo se escucharon notables pro-

41 Vid. Benito Doménech, F. "El origen de la Cena del Real Colegio del Corpus Chnsti de Valencia en torno a Carducho y Ribalta", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1979, pp. 417-426.

42 Vid. Sánchez-Mesa Martín, D. "El retablo barroco como máquina y espectáculo. Tres ejemplos granadinos", en *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, 1986, vol. 111, pp. 167-174; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. "Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco", *Actas de las Jornadas En torno al Teatro del Siglo de Oro*, Almería, 1992; del mismo autor, "Recursos teatrales en el retablo barroco", *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, 1994, vol. II, pp. 1207-1220; del mismo, "El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa", en *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, 1995, pp. 13-27; Maitín González, J. J. "El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro", *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte*.

43 Vid. Moya García, M. L. *Pablo Sístori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1983.

testas. Dos posturas antagónicas se enfrentaban, a pesar de que la sesión tridentina celebrada durante el pontificado de Paulo IV condenaba cualquier crítica a los signos exteriores utilizados por el catolicismo en la celebración de la misa. La ornamentación acercaba al hombre a lo sobrenatural y tenía su fundamento en tiempos apostólicos. Cada cual interpretó a su gusto el salmo que ensalzaba la riqueza del templo de Jerusalem (*dilexit decorem domus tuae*) y la pormenorizada intervención de Yavé en la construcción de su morada. La polémica fue especialmente virulenta en Francia con posturas enfrentadas entre los cercanos a Port-Royal, cuna del jansenismo europeo, y los que trataban de imitar al arzobispo milanés Carlos Borromeo. Esto demuestra que ni la misma jerarquía católica, tan opuesta a la falta de sacralidad de las iglesias protestantes por su proverbial desnudez, era unánime a la hora de defender o de condenar el lujo y ostentación de retablos y altares⁴⁴.

Los excesos en la ornamentación de retablos que en el caso español de Duque Cornejo o de Cayetano da Costa hicieron hablar a René Taylor de "pirotecnica decorativa", eran a su vez depositarios de la fe sencilla de los fieles a los que se hacía ver que aquella riqueza era la materialización visible de lo invisible. Nada parecía oponerse a la suntuosidad de las iglesias españolas que maravillaron a Rinconete y Cortadillo en su estancia en Sevilla. Las dudas sobre su conveniencia llegaron más tarde, cuando el aliento de la Ilustración trató de desterrar, como pretendía el *Teatro Crítico* del padre Feijóo, el dominio de la superchería y de las falsas creencias. En tal sentido la archifamosa Orden de Carlos III prohibiendo los retablos de madera (como su conocida supresión de los Autos Sacramentales) no fue sólo una cuestión de gusto o una medida cautelar para evitar los continuos peligros a que se exponían, sino la expresión de una nueva religiosidad que, utilizando a la Real Academia de San Fernando y en especial a su infatigable Secretario D. Antonio Ponz, pretendió establecer los fundamentos de un nuevo culto sencillo y sobrio⁴⁵. No puede decirse con carácter general que el retablo de gusto barroco fuera abandonado, dada la importancia que habían tenido ciertos modelos, pero sí que los templos fueron incorporando soluciones diferentes, en materiales nobles, rara excepción, o en estuco trabajado para producir la sensación de aquellos. La polémica francesa del siglo XVII entraba en España casi un siglo después de la mano de estos nuevos reformadores.

El inicio y el final del retablo barroco, del que aquí se ha expuesto una elemental metodología, nace y muere del impulso y renovación del espíritu religioso, demostrándose con ello que no sólo fue producto de una habilidad artística más o menos contrastada o de la solución práctica para decorar el muro de los presbiterios, sino de la sentida necesidad de subrayar la sacralidad por medio de imágenes.

44 Vid. Vanuxen, J. "La querelle du luxe dans les églises après le Concile de Trente", *Revue de l'art*, 4, 1974, pp. 48-58.

45 Vid. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. "La reforma de la arquitectura religiosa... art. cit. Ibidem.