

Sagrario y manifestador en el retablo barroco español

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

SUMMARY

The altarpiece appeared as didactic iconography placed behind the main altar. But the valorntion that the Council of Trent gave to the Eucharist made this the predominant objective in the baroque period. Shrine, monstrance and tabernacle are usually terms equivalent to the place where the sacred forms are kept. But tabernacle has an additional meaning: monimentality. It has the shape of a tower; the upper part is the monstrance, a transparent recipient in which the sacred form is placed for everlasting worship. The form is visible in the monstrance that is generally presented in a theatrical manner (scene), with a small curtain or revolving body. The altarpiece is part of the theatrical scenery, which helps to create more emotion when the holy sacrament is shown.

PALABRAS CLAVE: *Retablo, sagrario, manifestador, tabernaculo, ostensorio.*

El retablo ha sido definido como un mueble de culto, que desarrolla un escenario de imágenes detrás de la mesa del altar. Pero esta vinculación al altar, soporte de la liturgia de la misa, añade otra significación al retablo: la eucarística. Imágenes y eucaristía son el componente cultural y litúrgico del retablo. El elemento eucarístico tiene desde el punto de vista del espacio una menor significación. El sagrario se sitúa junto al altar. Pero su interés se diluye ante el protagonismo de pinturas y escultura; quien contemple uno de los grandes retablos españoles con frecuencia ni se da cuenta de la participación de lo eucarístico. Pero hay que advertir que en la evolución del retablo, lo eucarístico adquiere creciente protagonismo, hasta el punto de que hay retablos barrocos del último periodo que apenas contienen figuras y se reducen a una gran expansión del manifestador.

TERMINOLOGÍA

Custodia, sagrario y tabernáculo son términos equivalentes en el sentido de caja para guardar las sagradas formas. Pero hay que partir de la inexistencia de un diccionario que regularizara los términos artísticos, de suerte que cada uno de los vocablos puede ofrecer otros significa-

dos. Custodia es el objeto suntuario litúrgico para guardar la Forma y exponerla mediante el viril. Pero de este término se accedió al usual de receptáculo para las formas. La custodia se sitúa en el banco de los retablos y es encasamento tan principal, que en los contratos se la menciona expresamente. En 1572 Esteban Jordán se concertó para realizar "el ensamblaje, arquitectura y custodia" del retablo de la iglesia de la Magdalena de Valladolid¹.

También se emplea sagrario con el significado de custodia. Así en el contrato de la Soledad en Medina de Rioseco, se dice: "una urna con dos ángeles hacen adorno a la puerta del sagrario, que es un libro con los Siete Sellos y el Cordero muerto encima de' él². Pero sagrario es asimismo la cámara que está situada detrás del receptáculo para la Sagrada Forma³.

Tabernáculo también se menciona con el significado de custodia, pero especialmente cuando adquiere monumentalidad. Está dotado de cámara para el sagrario y dos o más cuerpos decorativos. Así ocurre en el retablo mayor de la catedral de Astorga.

Aunque relicario es la caja para las reliquias, el valor de reliquia suma viene a representar el sagrario. Y de esta suerte en Cantabria se usa relicario en el sentido de sagrario⁴.

Tabernáculo sin significado eucarístico es empleado en Sevilla, como Palomero ha hecho notar, como marco arquitectónico o pequeño retablo para alojar una imagen⁵.

Pero la palabra tabernáculo adquiere a la vez la significación de gran receptáculo exento para la Sagrada Forma. Suele poseer forma de torre. Y la misión de alojar el Santísimo Sacramento determina que se empleen materiales lujosos⁶.

Expositor o manifestador es la urna protegida con cristal que se emplea para la exposición del Santísimo en algunos templos del reino de Aragón.

Antes del Concilio de Trento pocos retablos poseían sagrario. Lo normal es que las Sagradas Formas se custodiaran en una urna expofeso independiente del retablo.

1 Garcia Chico, 1941, página 73.

En el retablo niayor de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco, "la custodia ha de ser demostrada con un Ecce Homo de niedia talla en la puerta y en las dos cajas que demuestran a los lados de la custodia, ha de llevar la una el San Juan Bautista..."Idem, página 81.

Retablo mayor de la iglesia de las Huelgas Reales. Escultura concertada por Gregorio Fernández: "en el cuerpo principal de la custodia han de ir cuatro figuras redondas... y en la puerta de la custodia se hará la historia de la Cena o otra historia sacramental cual mi señora la abadesa mandare" (idem, pág. 162).

Retablo mayor del Convento de San Pablo de Valladolid: "Se han de executar las trazas del retablo y custodia, alzados y plantas, firmados de los dichos maestros" (idem pág. 246).

2 Idem, página 355.

3 Cervera Vera, *Las Estampas y el Sumario*. Volumen del Sumario, pagina 28 vuelto: "H. Dos puertas para entrar al Sagrario, por donde se administra el Santísimo Sacramento".

4 En 1623 se encarga un relicario para la iglesia de San Vicente en Iruzo de Toranzo(Cantabria). El encargado de hacerlo-Juan de los Corrales- realizaría "un relicario para el Santísimo Sacramento", en cuya puerta se representaría la Resurrección de Cristo. González Echegaray. 1971, vol. 1, pág. 29

5 Palomero 1983, página 135. Este autor defiende una tipología de "retablo tabernáculo" en este sentido de marco arquitectónico

6 Tabernáculo para el Monasterio de Aranzazu en Guipuzcoa, encargado a Gregorio Fernández y policromado por Diego Valentin Daz. "Plinto imitando pórvido dorado y piedras preciosas". "La urna principal (el sagrario) ha de ser de mármol pardo gateado" Se habla de "piedras, agallones y hojas de oro". Que era una obra excepcional, lo indica esta frase: "El Christo que va en este tabernáculo se ha de dorar, como lo que se han hecho para la Duquesa de Frias y el Duque de Lerma".

A lo largo del siglo XVI se aprecia la aparición del sagrario en el banco de los retablos, pero en todo caso como una cámara reducida decorada con temas referentes al Sacramento (Resurrección, San Juan Bautista, Sagrada Cena, etc.).

CAMBIOS PRODUCIDOS POR EL CONCILIO DE TRENTO

Se ha valorado la importancia que el Concilio asignó a las imágenes como elementos que excitan la religiosidad advirtiendo en todo caso que no se las debe culto de latría y por lo tanto el sentimiento que a ellas se endereza se refiere al "prototipo". Una imagen nunca es el doble del personaje representado. Y así mismo el concilio valoró el "decoro" y reprobó las deshonestidades. En cambio son pocos los autores que reparan en la importancia que reviste la Eucaristía, y, por eso, vamos a centrar en este aspecto nuestra atención.

La lectura de los Evangelios se hace de todo punto necesaria. Cristo veía llegar la hora de la partida. Los discípulos debían consolarse. Cristo vino a subscribir una "alianza" con su pueblo. Se iniciaba la pasión, que terminaría en su muerte, daba comienzo con la celebración de una cena que congregó al Maestro con sus doce discípulos. Aquella cena era una despedida, pero acompañada de la seguridad de que los discípulos contarían con el Maestro en la tierra. Cristo instituía la Eucaristía, que representaba un darse a los discípulos en cuerpo y sangre. San Mateo (26, 20-25), San Marcos (14, 22-25) y San Lucas (22, 15-23) coinciden en lo sucedido. Cristo tomó pan y lo bendijo (consagración) diciendo: "Tomad y comed este es mi cuerpo". Y tomando el cáliz con el vino lo bendijo (es decir, lo consagró), manifestando: "Esta es mi sangre". El pan y el vino, convertidos ya en cuerpo y sangre de Cristo, lo repartió entre los discípulos, expresando este mandato: "Haced esto en memoria mía". Por su parte San Juan (6, 48-51) recoge otro testimonio de lo que representa el pan de la eucaristía: "Yo soy el pan de vida... Este es el pan que baja del Cielo, para que el que come, no muera. Yo soy el pan vivo bajado del Cielo; si alguno come de este pan, vivirá para siempre, y el pan que yo le daré es mi carne, vida del mundo".

La autoridad de la Iglesia dio a este mensaje un significado directo, de que el cristiano cuando comulga recibe real y verdaderamente el cuerpo y la sangre de Cristo. La comunión figuró en el catálogo de los sacramentos de la Madre Iglesia. Se administraba la comunión y las hostias consagradas se "custodiaban" en una cámara del templo.

Los ataques de los protestantes a la Eucaristía obligaron a la Iglesia a definirse en el Concilio de Trento. Para los protestantes la misa no es un sacrificio, sino una conmemoración, la comunión también equivale a un recuerdo de la Pasión de Cristo.

El Concilio, en la sesión XIII, celebrada el 11 de octubre de 1551, expuso la doctrina del Sacramento Eucarístico, exponiendo además en once cánones la obligación de aceptar el magisterio de la Iglesia y en caso contrario incurrir en excomunión (*anathema sit*)⁷.

La Eucaristía es el símbolo de la unidad y de la caridad de los cristianos. El Sinodo mantenía la sana y sincera doctrina del Divino Sacramento de la Eucaristía. Pero habiéndose producido tantas diferencias con los herejes, la Iglesia se creía obligada a explicar lo que representa la

7 *Concilium generalium, MDCXXVIII. Concilium Tridentinum*, pág. 235. "Decretum de Sanctissimo Eucaristiae Sacramento. Los cánones son enunciados por Osten Sacken para justificar la significación del Tabernáculo del Retablo Mayor del Monasterio del Escorial. Osten Sacken 1984, página 52.

Eucaristía. Principio esencial era que "post panis et vini consecrationem", en la Forma se halla, Cristo como Dios y como Hombre (Jesucristo) "vere, realiter ac substantialiter subspecie illarum rerum sensibilibus contineri". Y se insiste en que "hoc tam admirabile Sacramentum in ultima coena Redemptorem nostrum instituisse, cum post panis vini que benedictionem, se suum ipsius corpus illis prebere ac suum sanguinem disertis ac perspicuis verbis testatus est".

Explica el Concilio la razón de la institución del Sacramento "Qui manducat me, ipse vivet propter me". En el capítulo tercero se trata "De excellentia Sanctissimae Eucharistiae super reliquia sacramenta". El capítulo V se ocupa "De cultu et veneratione huic Sanctissimo Sacramento exhibenda". La Iglesia había otorgado culto de *latria*, que sólo a Dios se debe, y por ello se hacía exposición del Santísimo Sacramento. Y en consecuencia "neque enim idea minun est adorandum, quod fuerit a Christo Domino, ut sumatur, institutum". La adoración del Santísimo Sacramento es consecuencia de la real presencia de Cristo en la Eucaristía. Además se recomienda "in processionibus reverenter et honorifice illud per vias et loca publica circumferretur". Lo que se alude a las procesiones del Corpus Christi. Y finalmente se toca el tema de la reserva del Santísimo "in sacrario"(capítulo VI).

Toda esta doctrina se complementa con los cánones que obligaban bajo pena de *anathema sit*. Son once los cánones en que se precisa lo que los fieles han de admitir "De sacrosancto Eucharistiae Sacramento". En el Santo Sacramento se halla el cuerpo y la sangre de Cristo juntamente con "anima et Divinitate Domini nostri, ac proinde *totum* Christum". El canon segundo se refiere a la "transubstanciación", de suerte que el pan y el vino se transforman en el cuerpo y la sangre de Cristo quedando solamente la "forma" o especie de los mismos. El canon tercero señala que en el Sacramento "totum Christum contineri". Son anatematizados quienes mantienen que Cristo sólo se halla en el momento en que se comulga, no antes ni después. Por lo tanto, el canon define que en la hostia consagrada y en cualquier parte de ella se halla el cuerpo de Cristo. El canon sexto precisa el "cultus latriae" al Sacramento, esto es, Adoración de Cristo y que se adore en las procesiones, "secundum laudabilem et universalem Ecclesiae ritum". El canon séptimo determina la excomunión de quien diga "non licere sacram Eucharistiam in *sacrario* reservari". Es el máximo fundamento de la defensa del Sacramento: en la Forma consagrada permanece la totalidad de Cristo Dios y hombre y su receptáculo es el sagrario. Es el máximo consuelo para el hombre: saber que Cristo permanece con él.

El templo no es sólo un lugar de reunión de los fieles; es el lugar donde Cristo está presente a través del Sacramento. Osten Sacken ha valorado este decreto de Trento y las consecuencias que tiene para el Monasterio del Escorial, lugar de especial veneración del Sacramento, sobre todo por su presencia en el Tabernáculo del altar mayor⁸.

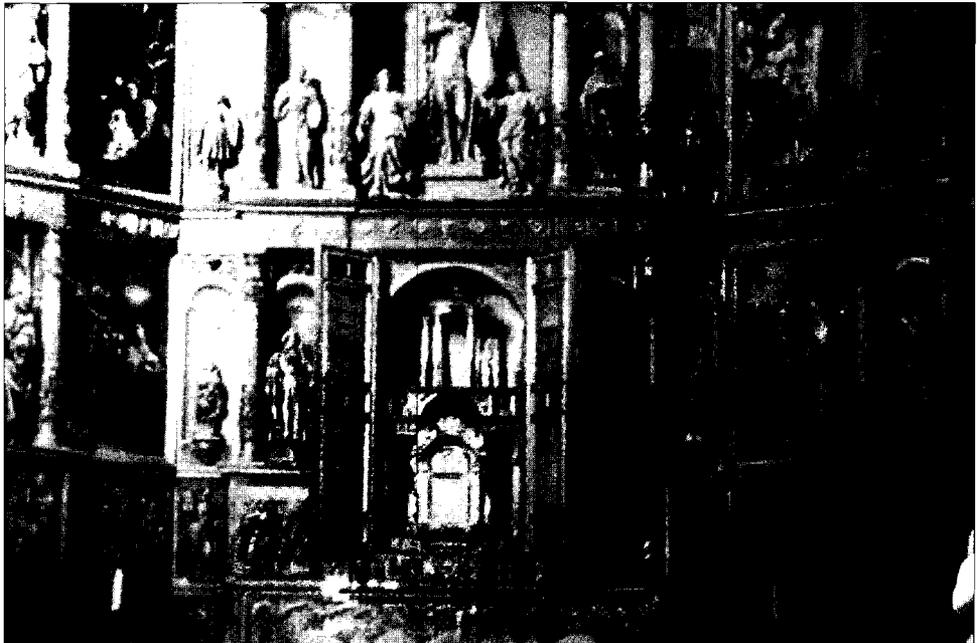
Las Constituciones Sinodales que se redactaron en las distintas diócesis para aplicar las normas del Concilio de Trento hacen hincapié en el culto de adoración a la Eucaristía. Palomero menciona las constituciones de la diócesis de Sevilla, dictadas bajo el impulso del Cardenal Rodrigo de Castro en 15869. Se determinó "que en todas las iglesias de nuestra archidiócesis se haga una custodia en medio de dicho altar mayor, a donde se pase el Santísimo Sacramento; y en los sagrarios donde hasta aquí se solían guardar se pongan los santos óleos".

8 Osten Sacken 1984, página 55 y sgs.

9 Palomero 1983, página 97.



Lámi. 1.- Manifestador cerrado. Colmenar Viejo (Madrid). Iglesia parroquial.



Lám. 2.- Manifestador abierto. Colmenar Viejo (Madrid). Iglesia parroquial.

El sagrario puede estar unido al retablo. Se hace el retablo cuando hay fondos suficientes, pero lo imprescindible desde el Concilio de Trento es que cada templo dispusiera de sagrario propio. Vélez Chaurri llama la atención acerca del celo que ponen los visitadores apostólicos para que hubiera sagrario¹⁰. Entre 1598 y 1601 Juan Martínez Montañés se compromete a realizar treinta y ocho "sagrarios" destinados a conventos franciscanos y agustinos en el Nuevo Reino de Granada y la Isla Española, en América. La Evangelización americana se hizo sobre la base de que el lugar santo siempre era el sagrario.

Los retablos disponen de sagrarios en el banco, pero pueden asimismo invadir el primer cuerpo. Por lo común son sagrarios solamente, pero hemos de hacer mención de una obra excepcional, pues además incluye expositor. Se trata del retablo mayor de la iglesia parroquial de Colmenar Viejo(Madrid) (láms. 1 y 2). Ya Weise le concedió gran importancia, pero ésta ha crecido despues de la restauracion reciente. Ha sido minuciosamente analizado por Aurea de la Morena¹¹. Sobre la documentación conocida, establece los márgenes para su realización entre 1560 y 1583. Las grandes dimensiones del sagrario, que ocupa el banco y la parte media del primer cuerpo, en su porción central, revelan las consecuencias directas de la normativa de Trento. Sólo con este supuesto cabe valorar la relevancia otorgada a lo eucarístico. Está provisto de puertas de dos hojas rectangulares, que cubren totalmente el interior, que bien define De la Morena como un "armario eucarístico". Estas puertas poseen cuatro relieves, pero al no estar vinculados con el ciclo eucarístico, el tabernáculo ofrece la sorpresa y la intimidad de su interior. Abierto el tabernáculo, el interior de las puertas contiene diesiseis pinturas, sin duda inspiradas en la miniatura del tiempo. Ciertos temas son netamente preeucarísticos: Abraham y Melquisedec, los Exploradores de la Tierra Prometida, el Maná. En la parte central se halla el tabernáculo. La parte inferior es el sagrario. En el centro estaba el relieve de la Sagrada Cena, perdido en la guerra civil. Y encima se halla el ostensorio, en forma circular. Margarita Estella estudia la escultura del retablo. Solamente están documentados los entalladores de Toledo Juan de Tovar y Francisco de Linares, que participarían en la arquitectura. El estilo de Francisco Giralte se aprecia en algunos elementos, pero sin duda fue obra de gran colaboración en la pintura y la escultura.

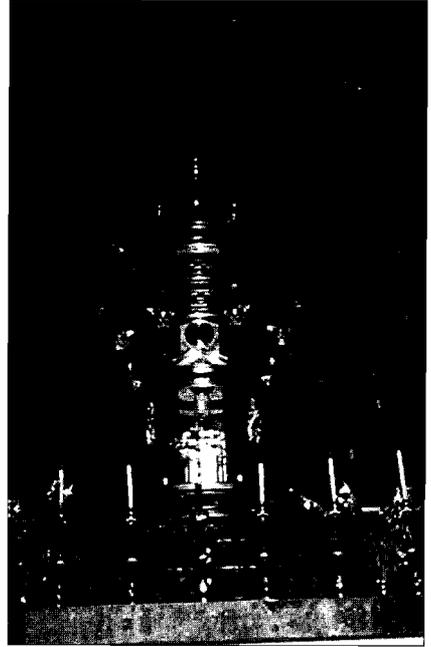
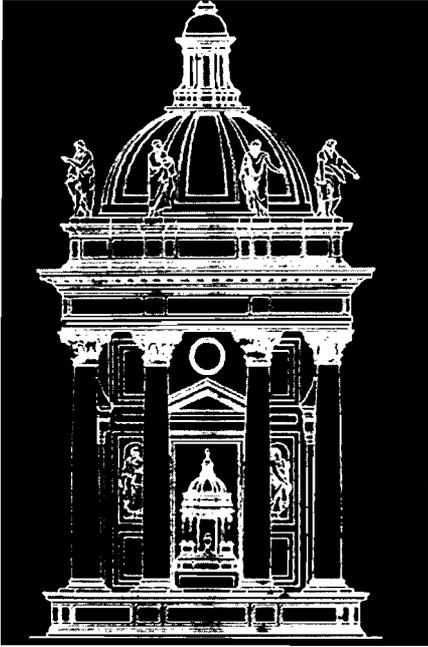
EL TABERNÁCULO DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL

Para la adoración del Santísimo Sacramento es necesario que permanezca bien visible. Esto se cumple con el manifestador. Es generalmente una hornacina, donde se muestra la Sagrada Forma depositada en una custodia. También recibe el nombre de tabernáculo. El del monasterio del Escorial es en rigor el punto de partida (láms. 3 y 4). Así lo indica el libro de las Estampas y Sumario, obra de Juan de Herrera. Los comentarios de Osten Sacken son iluminadores¹².

10 Vélez Chaurri 1990, página 114 .

11 "El retablo mayor del altar mayor de la iglesia parroquial de la Asunción de Colmenar Viejo", Madrid, 1994. Para el tabernáculo, Aurea de la Morena, páginas 27-47.

12 Cervera Vera 1954. Sumario, noveno diseño, "Ortographia del Sagrario del Altar Mayor", décimo diseño, "Sección y parte interior del Sagrario"; diseño undécimo, "Icnographia del Sagrario y Custodia". Osten Sacken, 1984, página 60.- Martín González 1987, página 206.



Láms. 3 y 4.- El Escorial. Monasterio. Tabernáculo, con la custodia en la parte inferior.

El Sumario describe minuciosamente las partes del retablo, camarín, tabernáculo y custodia. Las Estampas grabadas por Perret sobre dibujos de Juan de Herrera permiten seguir puntualmente la descripción.

El tabernáculo adopta la forma de templo redondo rodeado de columnas y rematado por cúpula. Esta forma centralizada acentúa el valor simbólico de todo el complejo. Jaspes de diversos colores, plintos, basas y capiteles en bronce dorado a fuego y las esculturas de bronce configuran un suntuoso tabernáculo, verdadero *sancta sanctorum* del monasterio.

En el centro del tabernáculo se halla la *custodia*, que reproduce forma en alzado, pues remata con cúpula, pero la planta es rectangular, a manera de templo clásico. En la parte frontal que mira hacia el presbiterio, se halla la puerta con dos columnas a cada lado. Dispone de otra puerta hacia el camarín. En el undécimo diseño dentro de la custodia pequeña lo que era propiamente el expositor. Las puertas de esta custodia pequeña son de cristal de roca, de manera que pueda verse el interior desde la iglesia y por la posterior "se administraba el sacramento", es decir, el sacerdote procedía a la ceremonia de la exposición.

Pero hay que añadir otro elemento que incremente la emoción. El camarín dispone de una ventana que sale al Patio de los Mascarones. La luz se tamizaba por velos de diferentes colores, de seda fina. Y de esta suerte la luz que entraba por el transparente, atravesaba la custodia pequeña y permitía ver el Santísimo Sacramento colocado sobre el vaso de ágata. Se estaba aplicando la "luz dirigida" que tanto se desarrollaría en el Barroco y que aquí tiene su primer ejemplo.

El Padre Fray José de Siguenza (*Historia de la Orden de San Jerónimo*) lo describe de esta

manera: "se corren unos velos de seda de diferentes colores, verde, azul, blanco y colorado, conforme a la fiesta de la Iglesia; y como pasa el sol por la vidriera y de allí por el velo, toman sus rayos el mismo color y queda toda la pieza y custodia bañada de aquella luz, que hace un efecto de admirables vistas".

EL TABERNÁCULO EXENTO

Adopta forma de torre o de baldaquino y se dispone en la capilla mayor de los templos, preferentemente de los monasterios. Pero asimismo hay tabernáculos para reliquias como el de Lébona, destinado a la adoración del *Lignum Crucis*. Este tabernáculo trazado por el beneditino Fray Pedro Martínez de Cardena, fue realizado para el monasterio de Santo Toribio de Liébana poco después de 1702. Según Polo Sánchez ya debía de estar en el monasterio en 1705¹³. Es de dos cuerpos y de forma octogonal.

El tabernáculo retablo baldaquino del convento de Bernardas de Alcalá de Henares es una pieza muy temprana en este repertorio eucarístico, asignado al Hermano Bautista, de la Compañía de Jesús por Bonet Correa. El estudio de las esculturas ha sido recientemente emprendido por Margarita Estella¹⁴.

Este tabernáculo eucanóstico estaba a la vista de las religiosas ya que las rejas del coro asoman al presbiterio. Las esculturas se relacionan con un taller cortesano, de Giraldo de Merlo o Antón de Morales.

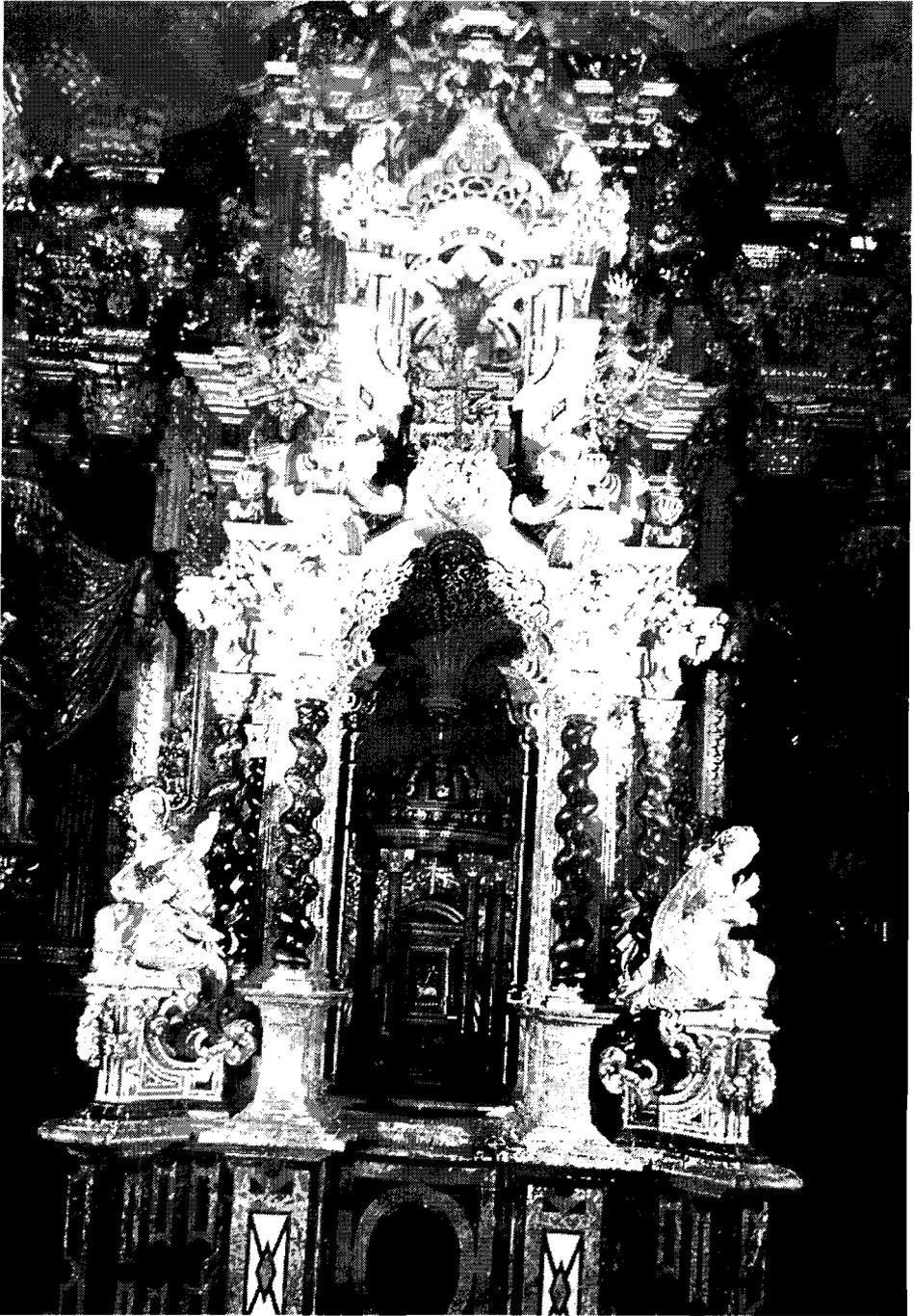
Jesús Rivas se ha ocupado de los tabernáculos andaluces¹⁵. Señala que utiliza el nombre tabernáculo porque procede de la documentación. Hay variantes y una de ellas consiste en un retablo-baldaquino de dos pisos; el primero destinado a sagrario y el segundo a expositor. Estos tabernáculos actuaron como centros de la Adoración al Santísimo Sacramento. El proceso de su evolución cuenta con hitos relevantes, si bien pocos se conservan. Tal ocurre con el baldaquino realizado con traza de Diego de Silóe para la capilla mayor de la catedral de Granada. El centralismo de la capilla mayor se acentuaba con este tabernáculo. Tampoco se conserva el baldaquino de la catedral de Málaga, que ya disponía de mármoles en su estructura. Tampoco ha llegado a nosotros un segundo tabernáculo, para el que dio trazas Alonso Cano. El tabernáculo de los Trinitarios de Gracia de Granada, realizado hacia 1680 según trazas de José Granadas de la Barrera, se conserva parcialmente, como fachada del camarín. Era de planta cuadrada, disponiendo de columnas salomónicas en los ángulos. Hecho de mármoles, constituye el más representativo tabernáculo de los conservados. Totalmente de mármol es el templete de la iglesia de San Domingo de Granada, realizado a finales del siglo XVII por Melchor de Aguirre.

Ya de este prototipo se salta a la obra maestra que es el sagrario de la Cartuja de Granada, presidido por un magno tabernáculo (lám. 5). El arquitecto Hurtado Izquierdo programó un magno conjunto, que convertía el espacio en una capilla íntegramente eucanástica, ya que aparte del tabernáculo hay que considerar las esculturas que forran las paredes y la cúpula pintada. Es una muestra de la totalidad del barroco.

13 Polo Sáichez 1991, Página 247.

14 Margarita Estella, 1995, páginas 203-214.

15 Rivas Carmona 1989, páginas 157-186. Taylor, 1950, páginas 26-61.



Lám. 5.- Granada. Cartuja. Tabernáculo.

Hacia 1710, en un barroco con las formas disueltas, diseñó Hurtado Izquierdo este tabernáculo. En las esquinas colocó cuatro figuras de Pedro Duque Cornejo. Cuatro columnas salomónicas, de mármol negro definen las embocaduras de la parte inferior del tabernáculo. En el centro se halla la Custodia para contener el Santísimo Sacramento. No dispone de altar, de suerte que el uso es puramente adoración eucarística. Para lograr un efecto trascendente, el tabernáculo recibe la potente luz de una ventana-transparente. Era la cámara eucanstica. De tal suerte se concibió así, que el manifestador del tabernáculo se percibe desde el eje de la capilla mayor, abriéndose el banco del retablo para lograr este propósito. Hay un segundo piso, ya muy estrecho, cubierto con bóveda colgante, a la manera de las inglesas del estilo perpendicular. La fama del Sagrario de la Cartuja de Granada decidió a la comunidad cartujana del Paular a tener algo similar. También se acudió a Francisco Hurtado Izquierdo, quien elaboró un proyecto basado en el manifestador como elemento principal, pero creciendo el esplendor y el número de figuras. Rivas Carmona prosigue la tipología del templete eucarístico andaluz, mencionando obras ya de una época avanzada, como el tabernáculo de la iglesia del Sagrario de la catedral de Granada, construido al mediar el siglo XVIII con planos del arquitecto José Marcelo de Bada. Es un templete más reducido y donde el efecto es de un internacionalismo ecléctico.

Más adelante nos ocuparemos de los tabernáculos en el área de Murcia. El tabernáculo en su empleo como expositor cuenta con ejemplares en el área de Antequera. A la modalidad de tabernáculo eucarístico de dos pisos obedece el de la Colegiata de San Sebastián, realizado hacia 1609 por Antonio Mohedano¹⁶.

Antonio Rivera (junior) construye hacia 1730 el retablo de la iglesia de los Remedios. El testero de la capilla mayor se cubre con un gran retablo, de un orden salomónico tetrástilo, coronado con ático. El interés iconográfico es de vital importancia pues en este punto se efigia el momento en que Santiago a caballo entrega a Fray Martín de las Cruces la imagen de la Patrona de Antequera.

Pero la verdadera novedad del retablo es su tipología de retablo-camarín. En efecto, la parte central del retablo se perfora con gran arquería de medio punto, que es la comunicación con el camarín. Allí se encuentra el tabernáculo con el altar para las misas y el manifestador en el primer cuerpo. Viene a ser capilla eucanstica, en el reducido camarín.

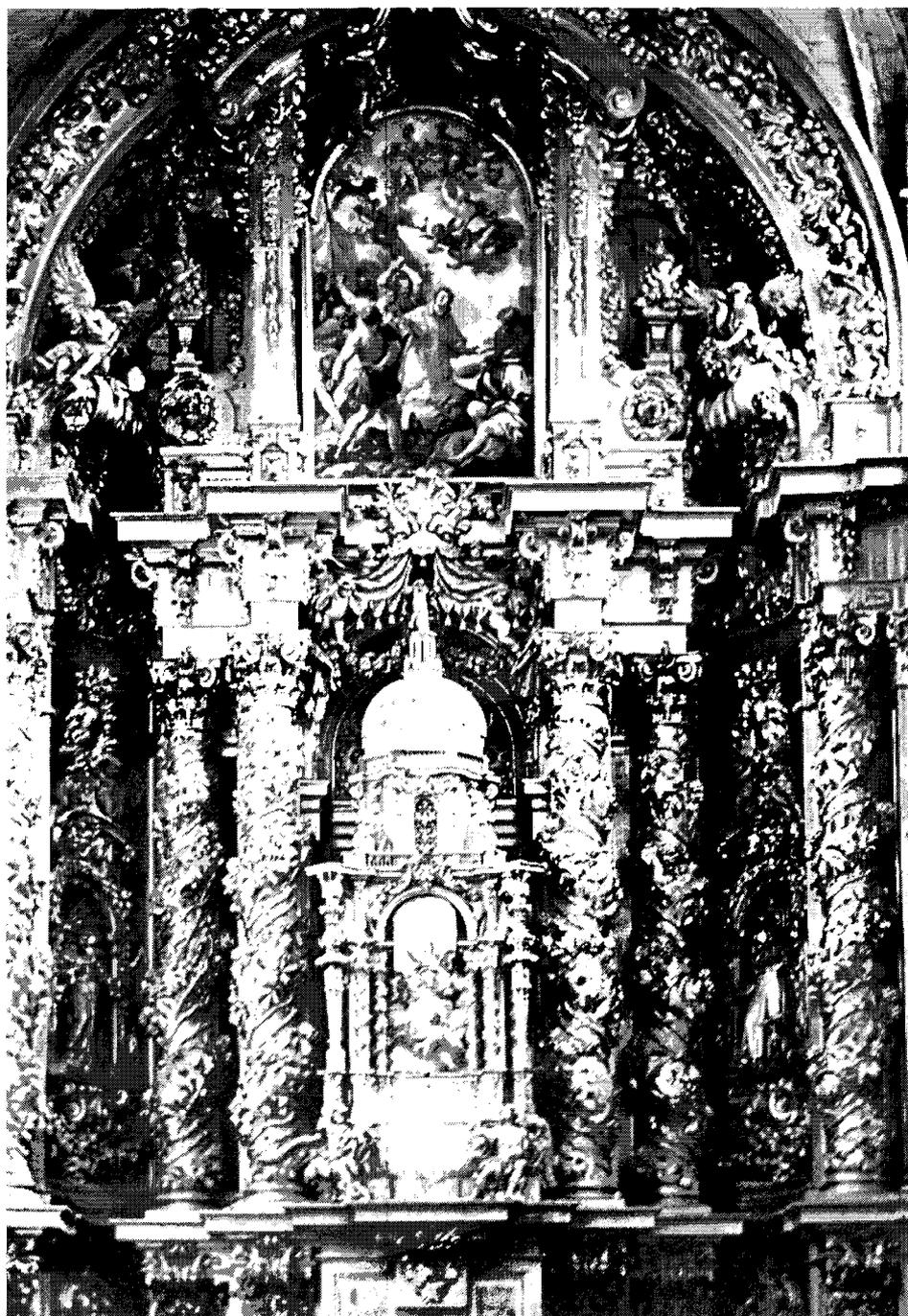
TEATRO Y TRAMOYA PARA LA EUCARISTÍA.

La escenificación teatral de obras religiosas, entre ellas los Autos Sacramentales, aprovechó todas las ingeniosidades de los escenógrafos, ingenieros y tramoyistas de España en los siglos XVII y XVIII. La cultura barroca une lo religioso y lo profano, no sólo en el contenido sino en forma de representación. Los efectos sensacionalistas del teatro, con el súbito cambio de escenarios, efectos musicales y luminosos, sin duda alcanzó el presbiterio, que se comporta como el escenario de un teatro religioso¹⁷.

La instrumentación escénica condujo a numerosos efectos, pero deseamos concentrarnos aquí en lo referente a la Eucaristía.

16 Camacho Martínez y Romero Beriítez, *Imafronte*, 1989, página. 351.

17 Rodríguez G. de Ceballos, "Recursos teatrales en el retablo barroco", página 1207 J.J. Martín González, 1993, "El retablo como decoración de la escena. Liturgia y teatro". página 255.



Lám. 6.- Salamanca San Esteban. Retablo Mayor con el tabernáculo

El telón de boca era habitualmente usado para aislar a los espectadores del escenario. Su descubrimiento representaba el comienzo de la acción pero asimismo la aparición de un nuevo escenario. Durante la preparación de la nueva escena, era necesario tener oculto el escenario. De esta suerte el efecto sorpresa lograba su efecto. En el retablo español también hay cuadros que son usados como telones de boca. Ahora bien estos lienzos acostumbran a tener relación temática con lo que se va a descubrir y esto directa o indirectamente. "En la iglesia del Patriarca de Valencia", gran cuadro de la Cena, obra de Francisco Ribalta, desciende para dejar al descubierto un gran Crucifijo alemán. No hay duda de que su aparición está en relación con la fiesta litúrgica. Pero Cristo muerto tiene relación con la Eucaristía. Cristo se ha hecho hombre, ha padecido y ha muerto, pero la Resurrección vendrá a recomponer el ciclo. La muerte de Cristo está literalmente vinculada a la Eucaristía

Relación plena hay entre el cuadro-telón de boca y lo que se expone al descubrirlo en el retablo de la sacristía del Escorial. Carlos II y sus dignatarios aparecen adorando la custodia que porta el prior del monasterio, según el magnífico lienzo de Claudio Coello; y al descender el cuadro, los fieles contemplan la reliquia de la Sagrada Forma, aquella donada al monasterio y que había sido ultrajada por los protestantes. Pero en cambio el telón de boca del retablo de la capilla de la Universidad de Salamanca, obra de Milan Francesco Caccianiga, representa el voto de los catedráticos de la Universidad de Salamanca para defender el dogma de la Inmaculada. Al descubrirse se ve la arqueta conteniendo el Santísimo Sacramento. El retablo se comenzó en 1760 y fue proyectado por Simón Gavilán Tomé.

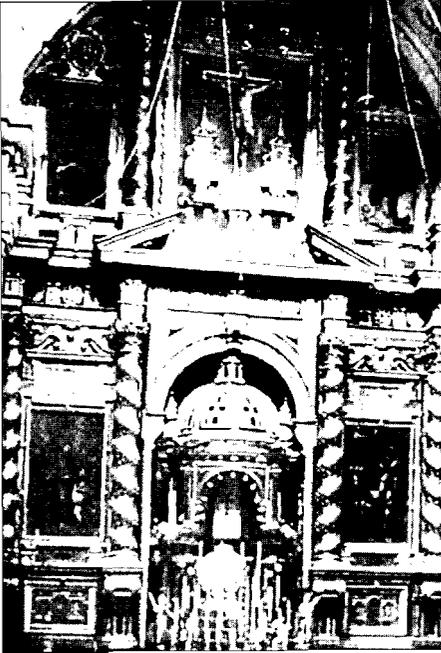
En la documentación hallada se hace alusión a este juego de tramoya en movimiento vertical. Así en el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Segovia, se especifica en el contrato de 1665, "se ha de poner en las puertas de dicha custodia, puestas de talla según arte, transparente con su torno, que han de bajar y subir dichas puertas"¹⁸. En 1667 se aceptaban las condiciones del maestro de arquitectura José Vallejo Vivanco para el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Segovia. La custodia llevaría columnas salomónicas, "con tres puertas portátiles y con una tramoya que bajen y suban para descubrir y cerrar el Santísimo Sacramento"¹⁹.

El maestro de arquitectura José de Churriguera concertó en 1692 el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca (lám. 6). En las condiciones se pone de manifiesto el interés concedido a la "custodia o tabernáculo, que estaría muy resaltada porque dispone de "tres fachadas exteriores, "que la posterior no lo necesita, respecto de no verse y arrimar al retablo, como asimismo los dos ángeles y dos niños que la reciben han de ser de relieve entero"²⁰. Quiere decirse, pues, que estaba sostenido por estas figuras de ángeles y niños. Se apunta también que la "dicha custodia se ha de hacer también por dentro como por fuera, adornándola con pechinas, anillo y demás miembros de arquitectura que necesitarepara muyor hermosura yperjección". Y finalmente se hace referencia al mecanismo para descubrirse el Santísimo, de esta manera: "se ha de hacer tramoya para descubrir a Nuestro Señor, de forma que suban y bajen las puertas que han de cerrar la custodia, con tal disposición que estando descubierto el Santísimo, las puertas estén ocultas y escondidas dentro de la misma obra". El retablo dispone de escalera posterior

18 Juan de Vera 1966, página 93.

19 Juan de Vera 1964, página 512.

20 Rodríguez G. de Ceballos 1987, página 176



Lám. 7.-
Granada Iglesia de los Santos
justo y Pastor. Retablo mayor.

para que el sacerdote pueda llegar a la parte posterior de la custodia. Pero probablemente no llegó a hacerse este mecanismo y se prefirió utilizar un lienzo. El expositor tiene un lienzo de la Asunción de la Virgen, que baja y sube "mediante un juego de poleas, maromas y manivelas, como el telón de embocadura de un teatro"²¹.

Como observa Rodríguez G. de Ceballos las mutaciones pueden efectuarse en sentido horizontal, con movimiento de rotación. A esta condición responde el retablo de la antigua iglesia de los Jesuitas de Granada (Iám. 7), estudiado por Sánchez Mesa en un fecundo artículo dedicado a la consideración del "retablo barroco como máquina y espectáculo"²². A partir de 1654 el hermano de la Compañía de Jesús, Francisco Díaz de Ribero hizo el retablo. La calle central está ocupada por un gran tabernáculo cilíndrico, de dos cuerpos y remate con cúpula. El citado hermano Francisco estaba dotado de gran talento para la concepción de "ingenios", como el de esta obra. Pues en efecto, el tabernáculo gira con suavidad sobre sí mismo y descubre el Santísimo Sacramento situado en la parte posterior, que es hueca. Explica asimismo, Sánchez-Mesa que el retablo también posee lienzos que deslizan por bastidores de corredera, apareciendo en su lugar hermosos relicarios. El lienzo de la parte superior, representando la Conversión de San Pablo, obra de Bocanegra, gira y aparece un Crucifijo de escultura. Y asimismo de carácter giratorio es el tabernáculo de la Capilla del Sagrario de la catedral de Segovia, documentado como obra de Antonio Tomé por Don José María Prados²³.

21 Kodríguez G. de Ceballos 1989, página 242

22 Sánchez-Mesa 1994 páginas 273-282.

23 José María Prados, 1989, páginas 259-304.



Lám. 8.- Segovia. Capilla de los Ayala. Tabernáculo con manifestador

El retablo para esta capilla del Sagrario o de la Familia Ayala, patronos de la capilla, fue realizado a partir de 1686 por José de Churriguera y Juan de Ferreras. La traza era de ambos y la realización del último. Sin embargo en este retablo quedó pendiente de hacer la custodia, señal de que desde el principio se pensó en una obra excelente. En 1717 dejó sus bienes a la fábrica de la catedral el canónigo Juan Barrero. Entonces se creyó llegado el momento de acometer el tabernáculo. En 1718 dio trazas y se comprometió a realizarlo Antonio Tomé. Se le denomina "tabernáculo, custodia y urna para el Sagrario". Está colocado en el hueco central, dentro de un gran dosel, al que fingen sostener y descender cuatro ángeles. El tabernáculo queda dentro. Descansa sobre un gran estúpido truncado, que llega hasta el suelo. En el interior se dispone una barra de hierro para que gire el tabernáculo. Tiene cuatro caras. En dos se disponen la Anunciación y Pentecostés, en relieve. Las otras dos se destinan a expositor del Santísimo. El día de Jueves Santo se ofrecía el Santísimo en una urna dorada por dentro y por fuera. El otro lado se destinaba a la exposición el día del Corpus. La urna se cierra con puerta de forma abovedada (lám. 8).

Todo forma parte de una monumental Gloria de angeles, nubes y rayos, semejando una aparición celestial. Prados enumera los citados en el contrato: ventiocho niños enteros, veinticuatro medios niños y setenta cabezas de serafines, entre nubes plateadas y rayos dorados.

Nos hallamos ante el más ingenioso manifestador del arte barroco, con la particularidad de ir referido a dos fechas eucarísticas principales: el Jueves Santo y el Corpus.

Pero el arte "efímero", es decir, los artilugios que se montaban en los templos con motivo de festividades como las de canonización, expresan con más atrevimiento la asimilación escénica de teatro y fiesta religiosa. En 1680 se celebró la beatificación de San Juan de la Cruz. La iglesia de la Universidad de Alcalá de Henares ofreció en su presbiterio un gran ingenio, descrito de esta manera: "De singular fábrica y hermosura, se aventajó a todo el artificio, en que estaba colocado el Santísimo Sacramento. Adorábase en un hermoso fondo del primer cuerpo una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, y cuando el Santísimo Sacramento se descubría, se iba elevando esta imagen hasta colocarse en lo superior del nicho, donde le esperaba trono decente a Su Majestad. Al mismo tiempo salían del fondo dos primorosos lienzos, el uno del Cardenal Cisneros, fundador de esta ínclita Universidad, sobre un bien imaginado caballo, el segundo de San Martín también a caballo. Al mismo compás que se iban retirando los lienzos, se levantaban sobre el pavimento del nicho dos palmas y subían dos angeles, aquellas baxaban descubriendo el Santísimo en una rica custodia de coral...Para cerrar a Su Majestad, guardaba el mismo artificio"...²⁴.

También en la canonización de San Juan de Dios en 1693, llamó la atención el adorno del altar de la iglesia del convento-hospital de Antón Martín de Madrid. Después de describirse el retablo efímero, se refiere al Santísimo Sacramento, "que se descubría de esta forma. Al compás de la música se abría toda la superficie referida y se repartía en ocho partes, llevándose cada una un rayo de la Estrella; y desaparecidos todos, se descubría todo el nicho y fondo adornado de gloria con muchedumbre de ángeles, Serafines y nubes. En medio se miraba un resplandor, donde había un Sol de mucha magnitud y con muchos rayos de oro"²⁵.

24 Dávila 1980, página 196.

25 Davila 1980, página 206.

RETABLOS CON SAGRARIO Y MANIFESTADOR. ALGUNOS EJEMPLOS

Primera mitad del siglo XVII

García Gainza estudia en el núcleo de Lumbier de Navarra al ensamblador y arquitecto Juan de la Hera, que comienza a trabajar a comienzos del siglo XVII²⁶. En colaboración con Gaspar Ramos realiza el retablo de la iglesia parroquial de Domeño. Es un retablo de estilo romanista, de dos cuerpos. La caja central del banco y primer cuerpo del retablo está ocupada por el sagrario y encima el ostensorio. La faz central del sagrario lleva el relieve eucarístico de la Cena. El manifestador tiene en el fondo la escena de la Dolorosa. Este segundo cuerpo es de planta cuadrada, con cuatro columnas jónicas que permiten plena visibilidad. Se cubre con media naranja y adorna con pináculos, todo revela un estilo clásico.

En 1632 Domingo de Lussa, con el que colabora Pedro de Zabala, se hace cargo del retablo de la iglesia parroquial de Ciriza. En el sagrario se halla Cristo instituyendo la Eucaristía. El manifestador se dispone ya en el primer cuerpo del retablo. Aparece cerrado con puertas semicilíndricas y remate en cuarto de esferas, tipo de puertas que fue muy empleado en los manifestadores. En un tercer cuerpo se aloja la escultura del Ecce Homo. También de tres cuerpos es el sagrario-manifestador de la parroquial de Sesma.

En los retablos de la Rioja el ostensorio hace aparición como una adición al sagrario, como muestra el retablo de la parroquial de Agoncillo. En 1648 firmaba Fernando de Ezpeleta las condiciones para ejecutar el retablo mayor de la iglesia de La Estrella, en Enciso. Colaboró con él Sebastián del Ribero. La puerta del sagrario ofrece la representación de Cristo resucitado. El segundo cuerpo es el del ostensorio. Se corona con una imagen de la Virgen con el Niño, que recibe la luz de la ventana-transparente²⁷. Por lo que respecta a Cantabria, ofrecen buenas muestras de sagrario-expositor el retablo mayor de la parroquial de Hazas de Liendo y la Revilla de Soba²⁸. En 1655 Juan de la Piedra se encargó de este retablo y de los colaterales. El sagrario muestra un relieve de la Resurrección de Cristo; el ostensorio es de líneas clásicas. Se remata con cúpula, pirámides y bolas, todo de estilo clasicista.

El retablo madrileño de la primera mitad del siglo XVII es deudor del mayor del monasterio del Escorial. Alternan pinturas con esculturas dentro de nichos. El retablo mayor de la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe fue realizado entre 1612 y 1618 por Alonso Carbonell²⁹. En la calle central, ocupando el banco y el primer cuerpo, se sitúa el sagrario-manifestador. El sagrario tiene en la puerta pintura del Buen Pastor. El segundo cuerpo es de reducida altura. En medio se dispone el hueco para el expositor, que se cubre con media naranja. Las esculturas se deben a Juan de Porres; las del retablo, a Antón de Morales y Antonio de Herrera.

El retablo mayor del Convento del Corpus Christi, de Madrid, vulgarmente denominado de Las Carboneras, es un retablo eucarístico con unas características especiales. Como indica el propio nombre del convento, la advocación es la adoración del Santísimo. El retablo tiene escultura documentada de Antón de Morales (1622). En medio lleva un lienzo de Vicente Carducho

26 García Gainza, La escultura romanista en Navarra, edición de 1986, página 193. lámina 89

27 García Gainza, 1986, página 137, lámina 48.

28 Ramírez Martínez 1993, página 253.

29 Polo Sánchez, 1994, página 100.

de la Sagrada Cena. En el banco se halla el Expositor, de reducidas dimensiones, pero en cambio no tiene sagrario, situado en otro altar del templo.

Giraldo de Merlo, ensamblador y escultor del centro de Toledo, realiza hacia 1610 el retablo mayor de la catedral de Sigüenza. Tiene dos cuerpos. El primero tiene planta cuadrada. Ha podido servir alternativamente de sagrario y de ostensorio, dada la amplitud de la puerta. Viene un cuerpo intermedio, con relieves, y sigue el alto, abierto y con la figura de Cristo resucitado en medio; cubriéndose con media naranja.

El retablo mayor de la catedral de Córdoba fue encargado en 1618 al Hermano Alonso Matías, de la Compañía de Jesús, con trazas de él mismo. Es obra de mármol de diferentes colores. En la parte central del primer cuerpo se aloja un magno tabernáculo. Fue realizado a partir de 1653 por Sebastián Vidal, pero siguiendo la traza del Hermano Matías³⁰. El sagrario está en el banco. En la parte inferior se disponen dos puertas, que comunican con la cámara posterior del retablo, por donde se accede al ostensorio para la ceremonia de la Exposición.

Importancia principal concede Rodríguez G. de Ceballos al tabernáculo de la capilla Cerralbo de la Catedral de Ciudad Rodrigo, construido hacia 1630 por el arquitecto y ensamblador salmantino Alonso de Balbás³¹. Por su monumentalidad lo compara con el de la catedral de Córdoba. La calle central del primer cuerpo acoge este tabernáculo, formado por dos cuerpos, el bajo de planta octogonal y el alto de forma circular, cubriéndose con barandilla, cúpula y linterna.

En 1616 se encargaba al ensamblador Diego López Bueno el sagrario manifestador de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla³². Juan Martínez Montañés recibía el encargo del retablo mayor, teniendo que adaptar su estructura a este tabernáculo. Otro testimonio de que no teniendo medios para afrontar un retablo, se acude primeramente a la función eucarística que desempeña el sagrario, en este caso ampliada por el manifestador.

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

El desarrollo del manifestador se ejerce de una forma creciente. La manera habitual es un reducido sagrario, suficiente para alojar las Formas, coronándose con un templete cuadrado, con columnas en los ángulos, rematándose con airosa cúpula.

Madi-id es ya el punto de referencia desde esta época en la evolución del retablo barroco. Las trazas emanan de la Corte y en ellas naturalmente hay que dar cabida al sagrario-manifestador.

En 1658 concertaron la arquitectura del retablo mayor del convento de San Plácido de Madrid, los hermanos Pedro y José de la Torre³³. El retablo fue hecho para contener un enorme lienzo de la Encarnación, firmado por Claudio Coello en 1668. El banco es altísimo, de suerte que el lienzo principal sólo se oculta por la linterna del manifestador. En este banco se dispone el tabernáculo. Está constituido por una pequeña custodia, manifestador arriba, con puertas

30 Raya Raya, 1987, página 381.

31 Rodríguez G. de Ceballos, "El retablo barroco en Salamanca", pág. 235.

32 Palomero 1983, página 407.

33 Autores Varios: *Retablos de la Comunidad de Madrid*, retablo de la iglesia de María Magdalena de Getafe, ficha redactada por Alonso. E. Pérez Sánchez.

semicilíndricas, cúpula y linterna. Es evidente que hay una clara intención de destacar lo eucarístico.

Los retablos de la Compañía de Jesús conceden singular relevancia al tabernáculo. En 1673 concertaba el ensamblador Juan Fernández el retablo mayor de la iglesia de la Clerecía de Salanica, de la Compañía de Jesús. El tabernáculo ocupa el elevado banco y se introduce en la calle central del primer cuerpo. El manifestador es de planta cuadrada, sobre columnas salomónicas. Se cierra en arco de medio punto. La parte superior tiene un cuerpo a manera de tambor para la cúpula.

José Vallejo Vivanco, maestro arquitecto y ensamblador de Segovia, suministró la traza del retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús de Segovia, concertando su ejecución en 1678.³⁴

Pero en las condiciones se especifica que debía incorporar la custodia "que está puesta y asentada en la iglesia de dicho Colegio"³⁵ Es similar a la de Salamanca acabada de mencionar, pero el tambor, la cúpula y la linterna experimentan un gran estirón vertical".

En 1693 concertaba el ensamblador cántabro Fernando de la Peña el retablo mayor de la iglesia parroquial de Navarrete(Rioja), encargándose de la escultura Andrés de Monasterio³⁶. El tabernáculo semeja una gran custodia procesional gótica. Ocupa hasta el banco del segundo cuerpo, todo envuelto en suntuosa decoración botánica. No sorprende que el autor se jactara diciendo que el retablo "será obra de mucho rumbo, tanto que en ambas Castillas me parece que no habrá otro que en la valentía y en todo de ella se le pueda igualar". El cuerpo principal sirve de hornacina a una Virgen con el Niño de estilo gótico. El ostensorio se halla en el centro y es de forma circular, lo que revela que sería la forma del viril.

El sagrario-manifestador de la Catedral de Baeza es una obra de todo punto excepcional³⁷. En 1674 se acepta la propuesta de realizar el retablo presentada, con traza propia, por el maestro arquitecto y ensamblador Manuel del Alamo³⁸. El tabernáculo ocupa la parte central del retablo. Es de cuatro columnas salomónicas, pero intencionadamente se espacia esta calle central para dar cabida al tabernáculo. Constituye un retablo de un gran cuerpo para el tabernáculo y el ático para la Virgen. En la calle central de este retablo interior se disponen el sagrario, el manifestador, un relicario y la Virgen de la *Natividad* En 1733 sufrió el tabernáculo modificaciones especialmente en labores de talla.

PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Se consolida la expansión del manifestador. que incluso avanza en el presbiterio a manera de edículo. El tipo de retablo que predomina es una gran hornacina ajustada a la pared curva o poligonal del ábside. El manifestador asciende hacia el centro de retablo. Una escena ocupa el centro del cascarón, pero con frecuencia es el Padre Eterno, en Gloria celestial, efigiada como rompimiento de cielo. El retablo invita a la contemplación lejana. Desde el ingreso en el templo

34 Juan de Vera 1966, páginas 83-94.

35 Agulló 1973, páginas 245-254.

36 Ramírez Martínez, 1993, página 303.

37 Ulierte 1986, páginas 23 y 148.

38 Ulierte, 1986, página 152.

puede verse el papel destacado del manifestador.

Los retablos madrileños están vinculados con la familia Churriguera. El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Salvador de Leganes fue contratado con el escultor y arquitecto José Benito Churriguera. Realizado con traza de Manuel de Arredondo, pertenece a la tipología de retablo realizado en función de gran cuadro, al que la arquitectura sirve de marco. El retablo es el de la Transfiguración, del pintor italiano Francesco Leonardoni, firmado en 1702. El retablo lleva sagrario sobre el altar. Por medio de gradillas se llega al manifestador, dispuesto en forma de templete con columnas salomónicas y una esbelta cúpula ojival, con linterna, que imita a la de San Pedro de Roma. El tabernáculo está envuelto en un gran dosel en forma de cortina. El dosel se introduce en el campo del cuadro, obligado a tomar forma curva en la parte inferior. En el cascarón se despliega un grupo triunfal del Padre Eterno.

El retablo mayor del antiguo convento de religiosas de la Orden de Calatrava, de Madrid, fue encargado a José de Churriguera en 1720 (Bonet ha relacionado el retablo con la tipología francesa de altar-baldaquino en este caso es medio baldaquino³⁹, para presentar el retablo como arco de triunfo. El carácter militar de la orden se halla presente en las panoplias que adornan las columnas y la figura en el centro de San Raimundo, Abad de Fitero, vestido con arnés, pero contemplando la cruz que le lleva a la victoria. Pero el retablo ha de ser valorado asimismo por la importancia del elemento eucarístico. Sobre el altar se dispone el sagrario. El tabernáculo permanece exento, en medio de gradillas que sirven para la colocación de ciriales para la exposición del Santísimo. El manifestador es un cuerpo cuadrado, con aberturas de medio punto. La central muestra las puertas del ostensorio, poligonal y giratorio, de forma que, al hacerlo, descubre a la vez un ostensorio interior con la Eucaristía. El triunfalismo eucarístico se transmite a la figura de San Raimundo, en medio de banderas, propagándose ininterrumpidamente al cascarón, donde hay una imagen de la Virgen y el Padre Eterno. El efecto de expansión es ostensible a partir del manifestador.

A José de Churriguera se atribuye el retablo mayor de la iglesia de San Esteban en Fuenlabrada (Madrid). Lo haría José de Churriguera a partir de 1707, siguiendo de cerca el de San Esteban de Salamanca. El tabernáculo es obra de mediados del siglo XVII, como observa Pérez Sánchez y sin duda se impuso su utilización⁴⁰. Es de dos cuerpos, de planta cuadrada. El sagrario se halla en la parte inferior. El primer cuerpo sería el manifestador y el segundo se emplearía como relicario. Se remata con cúpula y linterna. Pérez Sánchez considera que el cuadro del Martirio de San Esteban es obra de un seguidor de Claudio Coello de finales del siglo XVII. Así pues es un retablo hecho para dos elementos: el tabernáculo y el cuadro.

Asimismo revelan la importancia de la Eucaristía trazas de retablos de José de Churriguera, que se hallan en la Real Academia de San Fernando⁴¹. Uno de los retablos es el de los Mercedarios Calzados. En la parte inferior se aprecia el tabernáculo. Como la traza lleva planta, se distingue la del tabernáculo, que es cuadrada, con columnas salomónicas en las esquinas. Lleva el sagrario en el fondo del altar. El ostensorio muestra una magnífica custodia de tipo de sol. Se remata con tambor amplio y cúpula apuntada.

30 Donet Correa, 1962, páginas 21-49.

40 Pérez Sánchez, *Retablos de la Comunidad de Madrid*, 1995, págs. 21 y 282.

41 Martín González, *El retablo barroco en España*, 1993, página 151.

Otra de las trazas corresponde al retablo mayor del convento de San Basilio, de Madrid. Está firmada por Jose de Churriguera y fechada en 1717. El tabernáculo arranca del banco y ocupa casi toda la parte central del cuerpo principal del retablo. Tiene planta y alzado. En la planta se aprecia la cámara del manifestador, que es cuadrada y amplia. Se expone la Eucaristía en una gran custodia de sol. Hay que significar este afán por mostrar la finalidad eucarística del retablo. No basta que se aprecie el manifestador, sino que gracias a la custodia se revela la verdadera función del retablo. En la mesa del altar está el sagrario. A continuación viene una urna de cristal, que contiene la Piedad, es decir, la muerte de Cristo, tan vinculada a la Eucaristía. Sigue el manifestador, que es de gran porte, envuelto en guirnaldas de flores.

El retablo en el País Vasco revela gran importancia en el siglo XVIII. Se aprecia la repercusión del arte madrileño. Un vascongado, Miguel de Irazusta, reside en Madrid, pero envía las trazas al País Vasco. Asimismo se ha puesto de manifiesto la gran contribución que presta el gran escultor cortesano, Luis Salvador Carmona.

En 1743 Diego Martínez de Arce, maestro arquitecto y tallista, natural de Medina del Campo pero residente en Madrid, se encargó del retablo mayor de la iglesia de Santa María, en Segura (Guipúzcoa). Lo haría con arreglo a la traza arquitectónica que él, juntamente con su maestro Don Miguel de Irazusta, habían hecho⁴². Este arquitecto guipuzcoano, vecino de Madrid, ha alcanzado notoriedad relevante por las obras que hizo para Madrid y otros puntos, especialmente en el País Vasco. La escultura fue encomendada a Luis Salvador Carmona. Como el retablo es de forma de hornacina, el tabernáculo se dispone como un cuerpo aislado. El sagrario se halla sobre el altar. El ostensorio es cuadrado, abierto con arquería de medio punto en sus cuatro lados. Se remata con una cúpula de cascos, provista de linterna. Encima del tabernáculo, sin solución de continuidad por que se rompe el entablamento, viene el gran camarín para la Asunción de la Virgen.

El retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Iduazabal se realiza por el maestro de arquitectura y ensamblador vasco Jose Antonio de Iparagirre, pero con traza de Miguel de Irazusta. En 1743 tenía que empezar la obra. De la escultura se encargó Juan Bautista de Mendizábal, excepto el San Miguel que fue encargado a Luis Salvador Carmona⁴³. El retablo es del tipo de hornacina. Altar y tabernáculo ocupan la parte central. El sagrario se halla detrás del altar; siguen tres gradillas y encima está situado el manifestador. Es de planta cuadrada, de grandes proporciones. Se cierra con puertas cilíndricas. Se corona con cúpula de generatriz ondulada. Encima se sitúa el camarín, con la figura de San Miguel, de Luis Salvador Carmona, que recibe la luz del transparente.

Otro gran retablo es el de la iglesia parroquial de Zumárraga. También para este retablo se había pedido traza a Don Miguel de Irazusta y posiblemente, como sugiere Maria Isabel Astiazaraín, le encargarían su realización, que impidió su fallecimiento. Es el momento en que interviene el maestro arquitecto y ensamblador Tomás de Jáuregui⁴⁴. Se adjudica la obra en 1756. La escultura correría a cargo de Juan Bautista Mendizábal. Es un retablo del tipo de hornacina. Sin duda el pensamiento de Irazusta se tuvo en cuenta, pero la traza definitiva es la de Tomás de

42 García Gainza, 1973, páginas 81-100.

43 Cendoya, *El retablo barroco en el Goierri*, 1992, pagina 324

44 Astiazarain, *Tomás de Jáuregui*, 1994, pagina. 61.

Jáuregui. Pero son tiempos de cambio y desde la Real Academia de Bellas Artes se tuerce el rumbo hacia un concepto clásico, que suprime adornos barrocos. En 1793 llegaba a Zumárraga el arquitecto de la Academia de San Fernando Don Nicolás de Sabando. Recomendó que se eliminaran ornatos barrocos y se aplicara una pintura que imitara mármoles. Esto ha ocasionado que el retablo tenga ya aspecto neoclásico. Pero la traza original ya daba gran importancia al manifestador. Se simplificó el volumen del mismo. Pero con todo se ve que el retablo está pensado para destacar la función eucarística. El manifestador es de tipo cilíndrico, concentrándose en la mirada por la convergencia de columnas y arcos. Pero cuando se planeó el retablo, todavía se previeron como dice Astiazarain recursos teatrales. Una imagen de la Virgen giraba. Al volverse de espaldas quedaba la vista el ostensorio envuelto en los rayos de la propia imagen.

Aurora Perez Santamania ha valorado la gran aportación del retablo catalán a la tipología eucarística⁴⁵. En su tipología más completa, se compone del sagrario, instalado en el primer peldaño del graderío (*scala Dei*), y manifestador. Hay varios tipos en éste. El cilíndrico sin puerta exige el giro completo para descubrir el Santísimo. El semicilíndrico está partido al medio, de suerte que abre hacia adelante. Pero además se ofrecen ángeles a los lados del manifestador, que sostienen candelabros o mueven el incensario.

El retablo de la Seo de Manresa tiene un sagrario que a la vez se emplea como manifestador. En la puerta se advierte el cáliz eucarístico. En la hornacina que hay encima se divisa a Cristo flagelado, en señal de Pasión y muerte. Y finalmente en la parte superior muestra un ángel con una custodia en la mano.

En el retablo mayor de Arenys de Mar en el banco se dispone el tabernáculo. Es de forma aovada y en la superficie curva, que abre al medio, está pintada la Anunciación. El retablo mayor del convento de Santa Clara de Vic tiene la mayor connotación eucarística. El sagrario, las gradas y el tabernáculo semicircular se complementan con la presencia de tres santos relacionados con la Eucaristía: Santa Clara, San Jacinto y Santo Tomás de Aquino.

El retablo mayor del convento de Santa Teresa de Vic ofrece un manifestador semicircular, en el que se muestra la custodia portada por ángeles. A los lados del manifestador hay ángeles con candelabros o turiferarios.

El retablo mayor de Cadaqués (Gerona) tiene una disposición cueviforme. El sagrario y el manifestador se disponen en el eje del retablo, dispuesto a modo de columna. La superficie del manifestador es cilíndrica, ofreciendo el sol eucarístico pintado. En el retablo de La Gleba (Barcelona), sagrario, graderío y manifestador cilíndrico se enderezan hacia la imagen de la Virgen que se halla en el camarín. El Santuario "del Miracle" en Riner tiene un retablo de tipo camarín, todo con arquitectura ligera. Al pie del camarín de la Virgen se disponen sagrario, graderío y manifestador.

El reciente libro de Concepción de la Peña Velasco sobre el retablo en la antigua diócesis de Cartagena, deja ampliamente documentado el retablo y permite hacer consideraciones acerca de la valoración del elemento eucarístico⁴⁶.

Por lo que respecta a la estructura del retablo, diversos autores han observado que la parte central de la fachada de la Catedral, que construía en el segundo cuarto del siglo XVIII Jaime

45 Pérez Santamaria, "El mensaje eucarístico", 1992, páginas 145-155.

46 Peña Velasco, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena*, 1992.

Bort, ha influido poderosamente en esta configuración y muy señaladamente en los retablos de San Miguel y de la Merced.

Hacia 1730 se construye por el ensamblador Jacinto Perales el retablo mayor de la iglesia de San Miguel. La escultura del titular se debe a Nicolás Salzillo, mientras que se sospecha que Francisco ha intervenido en las otras esculturas.

De la Peña llama la atención acerca de la significación del manifestador, formado por dos puertas convexas y cerradas en arco de medio punto. Precisamente por la vistosidad de estas puertas se buscó a Francisco Salzillo para diseño de la custodia que hay en el interior. Seis paneles contienen relieves de significación eucarística, tanto de la prefiguración, como del sacrificio y final Resurrección de Cristo. A los lados hay dos ángeles ejerciendo la función de atlantes, pero en definitiva constituyen un elemento familiar a la iconografía eucarística, pues los ángeles participan como adoradores del Sacramento. El retablo mayor del Convento de la Merced fue comenzado a construir en 1744, concluyendo el dorado en 1765. Es el que mayor relación guarda con la fachada de la catedral. Delante del retablo se halla el conjunto eucarístico, independiente del retablo. El sagrario se halla al fondo del alta mayor. Encima está el tabernáculo, que tiene planta de cruz griega, con columnas alojadas en los ángulos. La puerta del tabernáculo ofrece una pintura de Cristo en el momento de la institución de la Eucaristía.

Pero la obra eucarística de mayor significación, no sólo de Murcia, sino de España, es el tabernáculo del convento de Santa Clara. Es obra que se destina a la adoración del Santísimo por la comunidad, cuyo coro sale precisamente a la pieza donde se exhibe el tabernáculo. Tiene planta octogonal, con cubierta de cúpula en el primer cuerpo. El sagrario se dispone junto al altar. El primer cuerpo, abierto en cuatro grandes arquerías, permite contemplar la Sagrada Forma, que se muestra en un lujosísimo ostensorio. En el segundo cuerpo está Santa Clara, con la custodia en la mano, su emblema.

Se sabe que este tabernáculo es obra de José de Ganga, utilizando modelos del Padre Pozzo, como Pérez Sánchez ha sugerido, y sin duda conociendo el tabernáculo-baldaquino de la iglesia parroquial de Santiago, de Orihuela, obra de finales del siglo XVII. Pero tampoco hay que olvidar la posible inspiración en las custodias procesionales del siglo XVII.

Finalmente hemos de recordar dos obras de la ciudad de Lorca. Así el tabernáculo del altar mayor de la Colegiata de San Patricio en Lorca. Es una pieza que Concepción de la Peña fecha en torno a 1734 y que cree pueda ser debida a Jerónimo Caballero. Dotado de sagrario y manifestador encima, ofrece una silueta muy pintoresca dentro del concepto rococó. Tiene todo el aspecto de objeto mobiliario de porte aristocrático, y por ello de indudable originalidad. Es de lamentar, que se haya perdido el retablo de iglesia de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Lorca, que conocemos por una fotografía del señor Segado. Tenía sagrario y manifestador de puerta curva, de indudable belleza.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguera Ros, José Carlos, "Nicolás de Rueda, entallador y retablista (act. 1728-1755). Nuevas obras en Murcia y Cartagena", *Imafronte*, 1989, paginas 415-431.
- Agulló, Mercedes, "Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García", A. E.A. (*Archivo Español de Arte*), 1973, páginas 245-254.
- Astiazarain, María Isabel, Gipuzkoako Erretablistika. I. Tomás de Jáuregui, Diputación Foral de Guipuzcoa, San Sebastián, 1994
- Autores Varios, *El retablo Español*, en *Imafronte*, revista de la Universidad de Murcia, 1987-88 y 89, Universidad de Murcia, 1989.
- Autores Varios, "El retablo del Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo", Asociación Cultural "El Pico San Pedro", *Cuadernos de Estudios*, Colmenar Viejo, Madrid, número 6, agosto de 1994.
- Autores Varios, *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1995.
- Belda Navarro, Cristóbal, "Escultura", en *Historia de la región Murciana*, Murcia, 1980, paginas 320-501.
- Belda Navarro, Cristóbal, "El estado de la cuestión", *El retablo español*, revista *Imafronte*, Murcia, 1989.
- Boloqui Larraya. Belén, *Escultura zaragozana en época de los Ramirez, 1710-1780*, Barcelona, 1983.
- Bonet Correa, Antonio, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid", (*Archivo Español de Arte*). 1962, 21-49
- Camacho Martínez, Rosario y Romero Benítez, Jesús, "Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII", *Imafronte* 1989, páginas 347-366.
- Cendoya Echaniz, Ignacio, *El retablo barroco en el Goierri*, San Sebastián, 1992.
- Cervera Vera, Luis, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrero*, Madrid, 1954.
- Conciliorum generalium Ecclesiae Catholicae, Pauli V. Pont. Max. auctoritate editus*, Tomus Quartus, Romae, ex Typographia Reu. Camerae Apost. MDCXXVIII. En folio 193, *Sacrosanctum Aecumenicum et Generale Concilium Tridentinum*.
- Dabrio, María Teresa, "La arquitectura de los retablos", en *Historia del Arte en Andalucía. El arte barroco. Urbanismo y Arquitectura*, Sevilla, 1989, paginas 404-449.
- Dabrio González, "El retablo en la escuela sevillana del Seiscientos", *Imafronte*, 1989, páginas 187-206.
- Dávila Fernández, María del Pilar, *Los Sermones y el Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid, 1980
- Estella, Margarita, "Sobre el retablo-baldaquino del Convento de Bernardas de Alcalá de Henares y sus esculturas", en *La Universidad Complutense y las Artes*, Congreso Nacional celebrado en la Facultad de Geografía e Historia, en 1993. Publicado por la Universidad Complutense, Madrid, 1995, paginas 203-214.
- García Chico, Esteban, *Documentos para la historia del arte en Castilla. II. Escultores*, Valladolid, 1941.

García Gaínza, María Concepción, "Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Revista de la Universidad Complutens* Madrid. 1973, págs. 81 ó 100.

García Gainza, Concepción, *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1969 Segunda edición en 1986; González Echeagaray, María del Carmen, *Documentos para el estudio de la historia del arte en Cantabria*. Santander, Volumen I 1971, volumen II, 1973

Hernández Díaz, José, *Juan Martínez Montañés(1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir Sevilla. 1987.

Hernández Nieves, Román, *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, UNED, Mérida, 1991.

Llamazares, Fernando, *El retablo barroco en la provincia de León*. León 1991.

Martín González, Juan José , "Precisiones sobre Gaspar Becerra", *Archivo Español de Arte*, 1969, páginas 327-356.

Martín Gonzalez, Juan José "Estructura y tipología del retablo mayor de El Escorial", en *Actas de las Jornadas del Instituto Diego Velazquez, con motivo del IV centenario de la terminación de las obras del Real Monasterio Palacio de El Escorial*, Madrid 1987, páginas 203-220.

Martín González, Juan José, "Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez", en *Actas de las Jornadas, organizadas por el Instituto Diego Velázquez, Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid 1991, páginas 321-331.

Martín González. J.J. *El retablo barroco en España*, Ed. Alpuerto, Madrid 1993.

Martin González, J.J. "El retablo como decoración de la escena.Liturgia y Teatro", *Actas de I X Congreso del Ceha*, UNED, Madrid 1994, páginas 255-260.

Nicolau Castro, Juan, "Los retablos de Santa María la Real de Los Yébenes", Goya; 1986, páginas 198-202

Osten Sacken, Cornelia von der. *El Escorial. Estudio iconológico*. Xarait Editores, Madrid 1984.

Otero Túñez, Ramón, "Miguel de Romay, retablista", Compostellanum, 1958, páginas 193-208.

Palomero Páramo, Jesús Miguel *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla 1983

Peña Velasco, Concepcion de la, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena. 1670-785*, Murcia, 1992

Pérez Santamaría, Aurora, "El mensaje eucarístico en el retablo barroco catalán", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, numero 9, 1992, páginas 145-155.

Polo Sanchez, Julio, *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imagineria, (1660-1790)*, Santander, 1991.

Polo Sánchez, Julio J. *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria(circa 1590-1660)*, Fundación Marcelino Botín, Santander,1994.

Prados, José María "El tabernáculo para el retablo de la Capilla del Sagrario o de los Ayala en la Catedral de Segovia", en *Imafronte*. 1989, páginas 433-445.

Ramallo Asensio, Germán A. "El retablo barroco en Asturias", *Imafronte*, 1989, páginas 259-304.

Ramírez Martínez, José Manuel, *Retablos mayores de la Rioja*, Logroño, 1993.

Raya Raya, Mana de los Angeles, *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987.

Rivas Carmona, Jesús, "Los tabernáculos del Barroco andaluz", *Imafronte*, 1989, páginas 157-186.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *Los Churriguera*, Madrid, 1971.

Rodríguez G. de Ceballos, "Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada", en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Volumen III, Granada, 1979, páginas 95-112.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *La iglesia y el Convento de San Esteban de Salazarca. Estudio documentado de su construcción*, Salamanca, 1987.

Rodríguez G. de Ceballos, "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formar, tipologías", *Imafronte*, 1989, páginas 225-258

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, "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, páginas 1207-1220.

Sánchez-Mesa Martín, Domingo, "El retablo barroco como máquina y espectáculo; Díaz de Ribero y la iglesia de 108 Jesuitas de Granada", *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español*, Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1994, páginas 273-282.

Segado Bravo, Pedro, "El retablo de la capilla del Rosario en Lorca, obra de José rie Ganga", *Imafronte*, 1989, páginas 401-413

Taylor, René, "Francisco Hurtado and his school", *The Art Bulletin*, 1950, páginas 26-61.

Tova, Martín, Virginia, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", *Archivo Español de Arte*, 1973, páginas 261-297

Trujillo Rodríguez, A, *El retablo barroco en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

Ulierte Vázquez, María Luz, *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Jaén 1986.

Vélez Chaurri, José Javier, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Alava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990.

Vera, Juan de, "La capilla mayor, su retablo y el terno rico de la Iglesia de San Martín de Segovia", *Estudios Segovianos*, 1964 páginas 505- S.

Vera, Juan de, "José Vallejo Vivanco, autor del retablo del Colegio de la Compañía", *Estudios Segovianos*, 1966 páginas 83-94

Vidal Bernabé, Inmaculada, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990.