

El retablo barroco, escenografía e imagen

M.ª Concepción BONET BLANCO
Madrid

- I. El retablo-camarín.**
- II. El retablo-tramoya.**
- III. El retablo-escenográfico.**

Uno de los mejores medios que encontró la Iglesia barroca para atraerse a los fieles fueron los recursos y técnicas propios del teatro. El teatro, al encontrarse plenamente inmerso en la cultura de la época, ofrecía una de las formas más eficaces para dirigirse a los fieles mediante la intensificación de las emociones y de los sentimientos religiosos, además de ser un método eficaz del control de la sociedad¹.

El Concilio de Trento, al impulsar y revalorizar el culto a los santos por medio de la imagen, otorgó en España al retablo el espacio consagrado dentro de la Iglesia que merecía tal veneración, y constituyéndose éste en una arquitectura integradora de las artes de marcado carácter hispano, supo aprovechar con efectividad los medios propios de la puesta en escena, en los que predominaban los aspectos de grandiosidad², con el fin de llegar hasta el fiel. Este fenómeno se descubre ya en los primeros retablos de ámbito cortesano, como el tabernáculo del retablo mayor de la basílica del Escorial.

Así, la utilización de la luz desde el punto de vista escénico, consigue transmitir de manera más eficaz mensajes sensoriales e incluso sobrenaturales mediante focos dirigidos hacia espacios concretos; que pretenden, por un lado, subrayar el lugar y embellecerlo, y por otro, producir efectos psicológicos sobre el espectador capaces de asombrar, maravillar y sorprender. La luz, convenientemente estudiada dentro del espacio sacro, junto con la oscuridad, suspenden el ánimo del espectador atrayéndole hacia la participación activa, recreando para él un entorno que le mueva hacia lo trascendente. En ocasiones, con los efectos lumínicos se busca la ilusión de crear atmósferas sobrenaturales para que la imagen, ubicada en el camarín, sirva de enlace entre lo divino y lo humano, en un acto íntimo con el fiel que la contempla; en otras, la luz inunda

1. MARAVALL, J. M., *La Cultura del Barroco*, Barcelona 1983, caps. 8 y 9.

2. *Ibídem*, p. 506.

el retablo, ocultando hábilmente su procedencia, para simular apariciones y efectos sorpresa³.

Con respecto a la organización del espacio, el montaje escénico teatral se sirve de la utilización de sorprendentes artilugios mecánicos, fabricados con poleas y maromas, que permiten mover, cambiar o mutar los decorados y los personajes en escena. En la época barroca, y aún hoy, se conoce con el nombre de tramoya. La tramoya consigue crear juegos de artificio, capaces de actuar sobre los sentidos a través de la acción cambiante y asombrosa del teatro⁴. El retablo barroco también se sirvió de estos mecanismos novedosos con el fin de asegurarse la atracción directa y, sobre todo, mover a la devoción «aprovechando los infinitos recursos del sentimiento humano»⁵. El telón de boca, el bofetón y el pescante entrarán a formar parte del mismo, creando verdaderas escenografías, en donde «la ficción y la realidad se funden en un escenario en el que la imagen y el fiel se sienten protagonistas»⁶.

Cuando los recursos económicos no son suficientes no se duda en fingir el retablo, se acude a la pintura y a la técnica del trampantojo y así se puede dotar a la iglesia de ese mueble tanpreciado. Es tal el interés por ésta pieza que, en situaciones puntuales, como en ocasión de una canonización o festividad religiosa especial, se acude a la construcción de retablos efímeros, en perspectiva ilusionística, para hacer una mejor exposición y alabanza de lo que se celebra.

El arte barroco es un arte dirigido a la totalidad de la sociedad, sus fines pedagógicos tienden a educar tanto la religiosidad popular como las altas esferas nobiliarias. Su adoctrinamiento, en palabras de Maravall, no es «por vía del razonamiento, sino de adhesión afectiva, por pasión que arrastraba a la voluntad»⁷; lo que justifica que el arte religioso encontrara en la cooperación de todas las artes, plásticas y escenográficas, la mejor forma de llegar hasta el fiel, y convierta al retablo en el mejor ejemplo de ello.

3. Es el caso del Transparente de la Catedral de Toledo, RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A., *El Retablo Barroco*, Madrid 1992, pp. 13-14.

4. MARAVALL, o.c., pp. 478-484.

5. TOVAR MARTÍN, V., y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El arte barroco (I)*, Madrid 1990, p. 80.

6. *Ibidem*, p. 85.

7. MARAVALL, J. M., «Teatro, fiesta e ideología en lo barroco», en *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica*, Sevilla 1985, p. 87.

Apoyándonos en la tipología retablística establecida por Martín González⁸, nos interesa para nuestro estudio *el retablo-camarín* y *el retablo-tramoya*, por su finalidad⁹. Si bien existe otro tipo de retablo que no encuadra dentro de esta clasificación y al que nosotros denominaremos *retablo-escenográfico*, pues por sus características se acerca a la escenografía teatral, especialmente por su composición, y que también estudiaremos.

Al establecer un estudio de los ejemplos más representativos de cada uno de estos tipos de retablos, podemos comprobar que el mundo del teatro estuvo muy presente en el ámbito religioso y retablístico de toda la geografía española, siendo utilizado como vehículo de expresión para dirigirse a los fieles, y ejemplo válido para una aproximación a la religiosidad en la Edad Moderna.

I. EL RETABLO-CAMARÍN

Durante el barroco, la devoción por la imagen lleva a la construcción de unas habitaciones en donde los fieles acuden a venerar y a depositar sus exvotos. Desde el último tercio del siglo XVI, esta habitación o *camarín* se incorpora al retablo, situándose detrás de la hornacina central, como un amplio espacio que permite acoger en su interior a la imagen titular. Éste permanece siempre oculto por una cortina, precisamente buscando ese efecto de *aparición* y de *asombroso* en el fiel, que nos remite al ámbito de lo teatral.

El primer precedente de esta tipología lo encontramos en *el retablo mayor de la Basílica del Monasterio del Escorial* (1574-1584), trazado por Juan de Herrera, que según Rodríguez G. de Ceballos sería más bien precedente de la modalidad *retablo transparente*¹⁰. En

8. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El Retablo Barroco en España*, Madrid 1993. El autor incluye dentro de la tipología de la forma el retablo-fingido, aquel que era pintado sobre el muro en trampantojo o perspectiva ilusionística, en el que se finge no sólo las partes, sino también los materiales. Esta tipología típica del siglo XVIII nace en el momento en que se halla en auge la decoración escénica, pero sobre todo como consecuencia de la falta de recursos económicos; de ella no vamos a tratar, pero remito para el estudio de los casos más significativos a: NICOLAU CASTRO, J., *Escultura Toledana del siglo XVIII*, Todedo 1991, pp. 151-152. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Acercas del trampantojo en España», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1 (1988), 27-37. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El retablo Barroco*, Madrid 1992.

9. *Ibidem*, pp. 16-22.

10. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *o.c.*, p. 12.

el alto basamento del retablo se abren dos puertas laterales, de acceso a una cámara situada a espaldas del tabernáculo, que alberga la custodia. Esta cámara tiene un vano horadado al exterior, hacia el Patio de los Mascarones, por el que penetra la luz, siendo tamizada con velos de color blanco, rojo, violeta y verde en atención a la fiesta litúrgica correspondiente del año. Su función era de *transparente*. No se debe olvidar que el tema iconográfico principal de este retablo mayor es la exaltación de la Eucaristía y no la devoción a San Lorenzo, de ahí que el camarín no contenga en su interior reliquias o exvotos del santo, sino pinturas del Antiguo Testamento con escenas o prefiguraciones de la Eucaristía¹¹. El retablo del Escorial sería uno de los ejemplos tempranos de cómo son utilizados los efectos lumínicos con el fin de crear ambientes propios a la liturgia celebrada.

Si consideramos el retablo-camarín como aquel que acoge a una imagen y sus exvotos, *el retablo mayor del Monasterio de Guadalupe* fue concebido con esta idea de introducir detrás de la imagen de la Virgen un camarín, con transparente abierto en su parte posterior. Los primeros proyectos, datados en 1604 y encargados a Francisco de Mora, ya observan estas características, que fueron respetadas por el alzado propuesto más tarde por Juan Gómez de Mora, el verdadero artífice de la obra¹². El retablo, de estilo cortesano, fue patrocinado por Felipe II y, a su muerte, por su hijo Felipe III. Se divide en tres calles y cuatro entrecalles, y en horizontal en tres cuerpos coronados por un ático. Toda la estructura se apoya sobre amplio basamento en el que se abren las puertas que dan acceso al camarín (como el retablo mayor del Escorial). El modelo, muy clasicista, no sigue la superposición de órdenes, pues el orden corintio domina la composición al ser un retablo dedicado a la Virgen. Las pinturas fueron encargadas a Vicente Carducho y a Eugenio Caxés; las esculturas, situadas en las entrecalles, a Juan Muñoz, quien junto a Giraldo de Merlo y Jorge Theotocópuli¹³, realizaron el ensamblaje de la ar-

11. VV. AA., *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid 1995, p. 170. Los frescos que adornan el camarín fueron realizados por Peregrino Tibaldi en 1586; los temas son: «Recogida del maná», «Comida del Cordero Pascual», «Abrahán y Melquisedec» y «Ángel ofreciendo pan a Elías».

12. Este alzado en papel amarillento verjurado de 365 x 336 milímetros dibujado a pluma, tinta y aguada sepia y roja, firmado en Madrid el 20 de diciembre de 1614, se conserva en la Biblioteca Nacional (Barcia, núm. 365).

13. MARIAS, F., «Arquitectura y Ciudad: Toledo en la época de El Greco», en *El Toledo de Doménico Theotocópuli, El Greco, catálogo de la Exposición del Hospital Tavera*, Madrid 1982, p. 64.

quitectura entre 1615 y 1618. En este retablo, el camarín ricamente decorado, tiene la función de acoger un vestidor para la Virgen, al que sólo tienen acceso las camareras que subían a él para engalanar a la imagen que, una vez vestida, se exponía a los fieles, con el fin de ser venerada besándole la orla del manto; «la imagen era así visible, pero simultáneamente inaccesible gracias a la altura a que estaba lo sagrado y numinoso»¹⁴.

En otras ocasiones el camarín se incorpora a capillas ya existentes, pues a lo largo del siglo XVII se convirtió en el vehículo más eficaz para la presentación de una imagen religiosa. Éste es el caso del *retablo del Santuario de la Virgen de la Fuencisla en Segovia*, uno de los primeros en su género, cuyas trazas pertenecen a Pedro de la Torre en colaboración con su hermano Francisco Bautista y José de Arroyo en el ensamblaje. Pedro de la Torre crea un inmenso retablo con el fin de encuadrar bien la imagen de la Patrona para dirigir y controlar la mirada de los fieles hacia ella. Así, levanta el retablo sobre alto basamento o banco y ubica la imagen bajo un arco que enmarca un espacio cupulado a modo de capilla con iluminación directa. Sin embargo, el camarín es poco profundo, al encontrarse el exterior del testero de la iglesia lindante con la pared natural de roca que forma el cañón del río Eresma. La composición raya lo escénico y teatral, al hallarse la Virgen como suspendida en un espacio separado «casi en simulacro de aparición»¹⁵, al caer la luz natural sobre la imagen que, junto a otros efectos escénicos desplegados en toda la nave del templo y los medios artísticos del propio retablo, aseguraban la sensación de aparición celestial. El retablo, de estructura bastante conservadora: banco, cuerpo principal y ático en semicírculo¹⁶, queda unificado por medio de columnas gigantes acanaladas; la pintura y la escultura¹⁷ se vio reducida al máximo con el fin de obtener un marco ilusionístico que encuadrara solamente la imagen mariana para «enfatzarla, darle el carácter de aparición, proyectándola con emotividad sobre los fieles»¹⁸. No sólo este recurso sirve para destacar a la imagen, sino que también Pedro de la Torre utilizó la ornamentación del retablo con el objetivo de convertirla en «parte activa» del mismo, sirviéndose de su volumen y naturalismo «para escalonar la mirada hasta conducirla a

14. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *o.c.* p. 12.

15. TOVAR MARTÍN, y MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, p. 94.

16. MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, p. 94.

17. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *o.c.*, p. III, «La escultura es de José Ratés y los lienzos, unos de Francisco Camilo, y otros del pintor segoviano Cristóbal Pérez Teruel».

18. TOVAR MARTÍN, y MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, p. 95.

la cámara sacra de la imagen a modo de un *sancta sanctorum*»¹⁹. Para Tovar Martín se puede hablar de diferentes tipos de escenario en relación con la imagen religiosa. En el caso concreto del retablo-camarín, según esta autora, se observa el principio de «cámaras interactuantes»²⁰, de forma que en la primera cámara —el espacio total de la iglesia—, por medio del juego de los entablamentos, nos dirige visualmente a la segunda cámara —el presbiterio, que acoge al retablo escasamente iluminado— con el fin de concentrar la atención sobre el tercer espacio: el camarín de la imagen, donde la luz se convierte en protagonista. Este modelo generador de un eje visual hacia el espacio sacro de mayor valor emotivo por medio de «cámaras interactuantes», se mantuvo a lo largo de toda la época barroca.

El retablo-camarín es un diseño único y exclusivo del barroco español que encontró como vía de expansión Hispanoamérica, siendo muy difícil de hallar en otros países. Los dos ejemplos anteriores no son los únicos en esta modalidad de retablo, pero sí de los más representativos, como lo son también, el retablo-camarín de la Capilla de Nuestra Señora de Atocha en Madrid, el de Nuestra Señora de los Desamparados en Valencia²¹, el de la Virgen de la Victoria en Málaga, el de la Virgen de las Angustias en Granada, junto con el del Rosario y el de San Juan de Dios, ejemplos varios de una tipología que tuvo especial aceptación y profusión en Andalucía y Extremadura, aunque también encontramos ejemplos en Cataluña, como en el retablo dedicado a la Virgen dels Colls en San Lorenzo de Morunys²².

II. EL RETABLO-TRAMOYA

En esta tipología el préstamo de lo teatral se hace más evidente al utilizar un mecanismo accionable, llamado tramoya, que actúa cerrando por completo el retablo mediante un cuadro o lienzo a modo de telón o cortina. Su función es idéntica al telón de boca del escenario de un teatro.

Uno de los ejemplos más antiguos que ha llegado hasta nosotros, casi intacto, es el *retablo mayor del Colegio del Corpus Christi o del*

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*, en la p. 91 explica Tovar Martín el camarín de Nuestra Señora de Atocha y en la p. 96 el de la Virgen de los Desamparados, como «escenarios» de la imagen.

22. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *o.c.*, p. 12.

Patriarca en Valencia. Fue mandado construir por el Patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia, Juan de Ribera, siguiendo en sus planteamientos los dictámenes contrarreformistas. Para ello se sirvió de un programa religioso y artístico que habría de mover a los fieles a la acción piadosa. Hacia 1600, Ribera encargó el retablo mayor al ensamblador Bartolomé Matarana²³, pero al recibir el Colegio en 1601 un monumental Crucifijo alemán en bronce del siglo XVI, portador de la importante reliquia del Lignum Crucis, se pensó en instalar el preciado objeto en el altar mayor, por lo que hubo que modificar algo la traza del retablo, ampliando la caja central, horadándola a modo de camarín. La gran novedad llegó en 1605, cuando se encargó a Francisco Ribalta el gran lienzo de la *Última Cena* que habría de cubrir el Crucifijo, a modo de telón de boca, pues todos los viernes, acabada la misa, se realizaba un acto en el que el lienzo desaparecía lentamente por medio de un sistema de poleas, con el fin de dejar visible el Crucifijo. El efecto resultaba todavía más espectacular y escenográfico al irse descorriendo varias cortinillas de tafetán morado y negro a lo largo del rezo, quedando un último velo blanco que, al plegarse, dejaba ver, por fin, el Santo Cristo. El rezo era cantado por los colegiales que entonaban el «Miserere», y mientras toda la iglesia quedaba en penumbra, para sólo quedar visible el Cristo crucificado con hachones de cera²⁴. Según Martín González, «en rigor lo que se hizo fue aplicar la liturgia del retablo mayor del Escorial. Pero lo verdaderamente nuevo fue el uso del lienzo corredizo ... Benito [Domenèch] repara en lo novedoso de este procedimiento, que traslada al templo el escenario de un teatro»²⁵. Este sistema se llamó en Valencia «bocaporte» y fue utilizado en otros retablos de la misma iglesia en las capillas laterales²⁶.

Dentro del ámbito cortesano también encontramos un retablo de estas características. Es *el retablo de la Sagrada Forma del Monasterio*

23. BENITO DOMENÈCH, F., *La Arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia 1981, p. 54; en palabras del autor, el esquema del retablo mayor es «sencillo y elegante con tres columnas corintias de jaspe a cada lado que cabalgan sobre un banco y sustentan un entablamento en el que un frontón partido con dos volutas enroscadas cede espacio para un ático superior de filiación serliana. Sobre las volutas aparecen dos figuras recostadas y varias bolas herrerianas sirven de remate. Se diría estar inspirado en un modelo relativamente frecuente que ilustraba muchos libros de la época que en última instancia repetían con ligeras variantes el frontis que Palladio incluyó en su tratado de Arquitectura (Valencia 1570)».

24. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, o.c., p. 14.

25. MARTÍN GONZÁLEZ, o.c., p. 82.

26. Estudiados por BENITO DOMENÈCH, o.c., pp. 52-57.

del Escorial; en él se adora la reliquia profanada por los seguidores de Zwinglio en Gorkum (Holanda)²⁷. El retablo, obra del arquitecto mayor José del Olmo, terminado en 1691, se organiza en tres calles separadas por columnas de orden compuesto. En las calles laterales se abren dos puertas que conducen a la capilla situada en la parte posterior del retablo. En la calle central, tras el altar, se dispone un óleo de grandes dimensiones, pintado por Claudio Coello en 1685, el cual oculta la Custodia, de bronce, y el Crucifijo de Pietro Tacca. Este camarín está decorado con incrustaciones de mármol en forma de estrella, contribuyendo a dirigir la mirada al centro que interesa. El cuadro en el que se representa la *Adoración de la Sagrada Forma por el Monarca Carlos II*, delante del retablo, es de marcado formato vertical y cubre todo el espacio, cerrándolo mediante un mecanismo teatral o tramoya, desciende durante determinadas festividades (el 29 de septiembre, día de San Miguel, y el 28 de octubre, festividad de los santos Simón y Judas Tadeo), permitiendo contemplar la Reliquia y el Crucifijo²⁸.

Contemporáneo a éste último es *el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca*, obra máxima de la retablística barroca española, en palabras de Martín González. Ya en el contrato se dispone una cláusula especial en donde se establece la condición de instalar en él tramoya:

«... Es condición que 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... Es condición que en el centro del retablo se han de hacer dos escaleras de madera, la una para subir al suelo en que está planta la custodia y otra en forma de caracol que suba a la cornisa principal.»²⁹

La obra fue gestionada por el prior del convento, fray Pedro de Matilla, confesor del rey Carlos II a partir de 1686. Sus estancias en Madrid, por este motivo, le permitieron tomar contacto con el arquitecto José Benito de Churriguera³⁰, a comienzos de 1691, con quien firma contrato por el que el artista se obliga a trasladarse a Salamanca. Chu-

27. Sobre la historia de la Reliquia y su retablo, ver el estudio de MEDIAVILLA MARTÍN, B., *La Sagrada Forma del Escorial*, Madrid 1994.

28. MARTÍN GONZÁLEZ, o.c., p. 14.

29. El texto es recogido por MARTÍN GONZÁLEZ, o.c., p. 142, nota n.º 48.

30. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La Iglesia y Convento de San Esteban de Salamanca: estudio documentado de su construcción*, Salamanca 1987, p. 68.

riguera se instaló en abril de ese mismo año en esta ciudad, donde debería realizar la obra en el plazo de dos años. Por contrato también se establecía que el pintor Claudio Coello, quien realizaría el cuadro del *Martirio de San Esteban*, podía colaborar en la traza de los ornamentos del retablo «para su mayor perfección y hermosura»³¹. El retablo se adapta a la forma de la capilla, y está organizado en banco, cuerpo principal (que concentra toda la atención visual) y ático, en donde se instala la pintura de Claudio Coello. Su advocación es eucarística, por lo que toda la ornamentación de la columnas salomónicas es a base de racimos de uvas y sarmientos. Los entablamentos son muy movidos pero de perfil suave. El tabernáculo ocupa totalmente el cuerpo principal y se divide en dos cuerpos. El primero para la exposición del Santísimo y el segundo es un remate cupulado sobre amplio tambor, a modo de dosel o palio protector y exaltador de lo que protege. Cuatro columnas salomónicas enmarcan este cuerpo central, otras dos flanquean el conjunto del retablo, abriendo en los intercolumnios hornacinas aveneradas donde se instalan las imágenes de Santo Domingo y San Francisco, lado de la Epístola y del Evangelio, respectivamente, que por contrato debían ser realizados por José Benito Churriguera, así como también el Santo Tomás de Aquino que remata el tabernáculo y los ángeles de la parte superior³², apoyados en sendas volutas flanqueando el ático. El conjunto se corona con una amplia tarjeta. La pintura y la escultura se reducen al mínimo, con el fin de resaltar más lo arquitectónico. Toda la decoración es profusa, pero de talla muy fina, huyendo de la voluminosa decoración de la época anterior. La obra se concluyó en el plazo estipulado, en 10 de febrero de 1694, pero «en blanco», pues hasta 1739 no se pasó a la fase de dorado y estofado, que resultó ser de una calidad excelente por el magnífico estado en que nos ha llegado³³.

En la Universidad de Salamanca se encuentra *un retablo-tramoya en la Capilla de San Jerónimo*. La capilla, tercera del edificio, fue reformada en 1767 por segunda vez³⁴ con cierto regusto neoclásico,

31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*, p. 69.

33. *Ibidem*, p. 71.

34. ÁLVAREZ VILLAR, J., *La Universidad de Salamanca: Arte y Tradiciones*, Salamanca 1985. El autor nos dice en la pág. 79 que la primera capilla del edificio es la que se encuentra frente a la Catedral y hoy es zaguán. La segunda es la que hubo anteriormente a la construida en la reforma del siglo XVIII. Era de menor altura que la actual, pues sobre ella se situaba la librería; ambas fueron alzadas en época de los Reyes Católicos. En 1504 la capilla sufrió reformas, elevando su altura y trasladando la librería a otro espacio. La reforma del XVIII transformó la bóveda, que era la de la antigua biblioteca.

pero todavía con notas barrocas, por el arquitecto Simón Gavilán Tomé, sobrino de Narciso Tomé, autor del *Transparente de la Catedral de Toledo*. La capilla es de planta rectangular con tribuna a los pies, cubierta con bóveda de lunetos, creando una iluminación directa a través de vanos abiertos en la parte superior. La decoración es geométrica a base de molduras. En el presbiterio se dispone un retablo de estilo neoclásico organizado en banco, cuerpo principal, segundo cuerpo y ático, y verticalmente en tres calles, este nuevo mueble venía a sustituir el antiguo retablo con escultura de Bigarny y pintura de Borgoña³⁵. Los materiales utilizados son nobles: mármoles de colores y bronce que contribuyen a acentuar su marcado diseño lineal, así como los elementos sustentantes en mármol gris y las partes planas en jaspe rojizo. Las pinturas se distribuyen siguiendo un ritmo geométrico: en el ático, un lienzo con el tema del Calvario, obra de Antonio González Ruíz³⁶, quien también realizó los cuadros del segundo cuerpo: San Agustín en el lado del Evangelio y Santo Tomás de Aquino en el lado de la Epístola. En el centro se dispone una medalla, en bronce, de San Jerónimo, santo titular del retablo, cuyo diseño pertenece a Simón Gavilán Tomé, junto con los escudos de la Monarquía y de la Universidad, medallones fundidos todos en Madrid por Francisco García³⁷. En el cuerpo principal hay tres lienzos, uno por cada calle, que fueron encargados por el maestro Esquivel, profesor de la Universidad de Salamanca, residente entonces en Roma, al pintor milanés Francesco Cacciániga³⁸, en 1764. Para las calles laterales Cacciániga realizó en el lado del Evangelio *San Juan de Sahagún en el milagro del Pozo Amarillo* y en el lado de la Epístola *Santo Tomás de Villanueva socorriendo a los pobres*, ambos santos, estudiantes de la Universidad salmantina. El cuadro central, de gran tamaño, cuya parte superior remata en semicírculo, como el resto de los lienzos del retablo, excepto el Calvario, representa el *Juramento que prestaron el 17 de abril de 1618 los catedráticos de la Universidad de Salamanca para defender el dogma de la Inmaculada Concepción*, siendo lo más sorprendente, por la época en la que nos encontramos, que este cuadro sirviese de telón de boca para ocultar el camarín que encierra el tabernáculo de plata realizado en 1757 por los maestros Luis y Manuel García Crespo, del que sólo se

35. PRADOS GARCÍA, J. M.ª, *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, vol. I, Madrid 1991, p. 610.

36. *Ibidem*, p. 611.

37. *Ibidem*.

38. ÁLVAREZ VILLAR, o.c., p. 80.

conserva el Sagrario, al perderse el resto en la Guerra de la Independencia³⁹. El lienzo, como en todo retablo-tramoya barroco, descende gracias a un sistema de maromas y poleas, dejando ver un interior abovedado e iluminado por la luz natural exterior que llega hasta el óculo situado en el fondo de la pared del camarín, tras el Sagrario, a modo de transparente oculto⁴⁰. Suele abatirse en las ceremonias de Semana Santa y Corpus Christi⁴¹.

No quisiera concluir este apartado sin hacer alusión a tres retablos singulares por los sofisticados mecanismos escénicos que aportaron en sus estructuras. En *el retablo de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Granada*, antigua iglesia de los jesuitas, se utilizó el bofetón, mecanismo que por medio de una manivela hace girar una rueda dentada y ésta una plataforma que permite la aparición o desaparición de los personajes en la escena. Este truco de escenario es utilizado en el retablo: sobre la plataforma se coloca el tabernáculo del Santísimo que, al girar, dejaba ver, por un lado, el ostensorio; por el otro, las imágenes de la Virgen y los apóstoles. Además, los lienzos de las calles laterales se mutaban, como los decorados de un teatro, dejando ver relicarios; el cuadro instalado en el ático giraba permitiendo contemplar un Crucifijo durante el tiempo de Cuaresma⁴². Estos artilugios son obra del jesuita Francisco Díaz del Ribero; las pinturas con escenas de la vida de San Pablo y San Ignacio de Loyola son de Atanasio Bocanegra y las esculturas del tabernáculo de Pedro Mena⁴³.

Otro sería *el retablo de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia*, también conocida como la de los Ayala, por su doble función, eucarística y funeraria. Todavía en 1718 el retablo, fabricado según diseño de José Benito de Churriguera en 1686, carecía de tabernáculo, por lo que se pensó en realizar un monumento para las festividades de Semana Santa y Corpus Christi⁴⁴. Este nuevo tabernáculo se le encarga a Antonio Tomé, quien «colocó un artilugio giratorio que habitualmente mostraba la custodia del Santísimo, pero que en la festividad del Corpus Christi, era capaz de alojar y mostrar

39. ÁLVAREZ VILLAR, o.c., pp. 81-82.

40. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Teatro y Espacio Sacro en el Barroco», en *Espacios teatrales del barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad. XIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro 1990, p. 107.

41. ÁLVAREZ VILLAR, o.c., p. 80.

42. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Teatro y espacio sacro...», o.c., p. 107.

43. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El retablo barroco*, o.c., p. 14.

44. PRADOS GARCÍA, o.c., p. 241.

la arqueta que contenía las especies sacramentales objeto, ese día, de especial culto y veneración»⁴⁵. El tabernáculo tiene forma de urna, en dos de sus lados hay relieves con el tema de la Anunciación y Pentecostés, en los otros dos se coloca el Santísimo, que muestra una cara el día de Jueves Santo y la otra el día del Corpus, «con un guco capaz para correr cortina o tramoya, o lo que mejor pareciere para cubrir su Magd»⁴⁶. Además, el expositor tenía una puerta en forma oval que permitía mostrar u ocultar la Sagrada Forma. El conjunto se completa con cabezas de ángeles entre nubes y rayos. Toda la maquinaria se apoya en los símbolos de los Evangelistas: «El mecanismo para hacerlo girar consistía en un «barrón de yerro, redondo en la mitad», y ocho pequeñas poleas, también de hierro, embutidas en la madera para que se pudiera mover con facilidad y peligro alguno»⁴⁷. En la obra escultórica también participó Andrés Tomé, hijo de Antonio Tomé⁴⁸.

Por último, el escenógrafo José Caudí realizó en 1693, para la *iglesia del Hospital de Antón Martín de Madrid*, un retablo efímero con ocasión de la canonización de San Juan de Dios. El retablo efímero se situaba ante el retablo fijo del altar, siendo muy habitual su construcción para festividades determinadas. Su realización en materiales perecederos y frágiles, tales como la madera revestida de cartón y la arpillera pintada, no impedía la inclusión de artilugios teatrales, como el pescante, que permitía los vuelos aéreos de los personajes y las subidas y bajadas rápidas en escena. En el retablo efímero que nos ocupa, denominado *retablo cinético* por Rodríguez G. de Ceballos, «se abrían los gajos de una granada –emblemática de la ciudad en que murió el santo y donde desarrolló principalmente su actividad caritativa– de los que emergía su imagen. Luego ascendía ésta mientras simultáneamente bajaba a su encuentro la de la Virgen, que depositaba en sus brazos al Niño Jesús»⁴⁹.

45. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El retablo...*, o.c., pp. 14-17.

46. PRADOS GARCÍA, o.c., p. 242.

47. *Ibidem*, p. 243.

48. *Ibidem*, p. 249.

49. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, o.c., p. 17. «La utilización de autómatas o figuras semimovientes, accionadas por mecanismo ocultos, sirvió igualmente para dar animación y vivacidad a los retablos y para excitar la admiración y sorpresa de los espectadores. Unas veces era un sol que descendía de lo alto del tabernáculo de la capilla sacramental de Lucena (Córdoba), sol transportado por dos ángeles que incorporaba el viril de la sagrada Forma anteponiéndolo a la imagen de la Inmaculada; otras veces eran las figuras de unos querubines los que sacaban la custodia con Santísimo desde el sagrario monumento del Corpus de la catedral de Murcia y el retablo de las Justinianas de Albacete».

III. EL RETABLO-ESCENOGRAFICO

Con este término quiero definir un tipo de retablo en el que no existe el movimiento, es decir, la aparición u ocultación de imágenes u objetos litúrgicos por medio de máquinas, sino más bien lo contrario, es un retablo «estático» pero de interés para nuestro estudio, por lo que hay en su disposición de escenográfico, en donde el límite entre lo ficticio y lo real no queda definido aparentemente del todo.

La Capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid fue empezada a construir en 1653 bajo la dirección de José de Villarreal, quien tuvo presentes las trazas propuestas por Pedro de la Torre en 1642 y las de Juan Gómez de Mora⁵⁰ en 1639. La Capilla acogió las reliquias del santo canonizado en 1622, siendo el propio municipio el que propuso su ejecución entre los principales arquitectos de la Corte. La nueva capilla, situada en perpendicular a la cabecera de la iglesia, convirtió el presbiterio en antesala de la misma. El espacio queda organizado en tres grandes unidades o cámaras enlazadas por arcos de medio punto y articuladas en profundidad por la molduración arquitectónica que proporciona una direccionalidad visual hacia la capilla-relicario. La cámara inicial, bajo cubierta de bóveda de cañón rebajada, se ilumina levemente; una segunda intermedia queda en penumbra, en contraste con el último espacio, el más sagrado, y por tanto fuertemente iluminado gracias a los ventanales abiertos en el tambor de la elevada cúpula. La luz es el elemento que prepara al fiel hacia su aproximación a lo trascendente, para Tovar Martín: «hay un claro dominio del ilusionismo teatral, de la construcción de un escenario espectacular al que hay que dar calidad de joya tras la cámara oscura. Nuevamente se trazan coordenadas espaciales con sensación de espectáculo, traspasándose desde la dramaturgia las connotaciones más cualificadas y significativas. Los elementos espaciales entran en el juego de la escenificación»⁵¹. La rica decoración interior, perdida durante la Guerra Civil y hoy restaurada, fue ideada por Juan de Lobera, a quien también se deben las portadas exteriores de las capillas. Este arquitecto dirigió la obra a partir de 1663, tras la muerte de Villarreal; con anterioridad, hacia 1659, ya había trazado el retablo para el altar mayor de San Andrés y el retablo-baldaquino que cobija las reliquias de San Isidro en su capilla, cuyo primer proyecto fue realizado por Sebastián Herrera Barnuevo

50. TOVAR MARTÍN, y MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, p. 99.

51. *Ibidem*, p. 100.

basándose en el baldaquino de Bernini, pero dotándole de un original revestimiento ornamental⁵². La obra de Lobera es parecida pero de una ornamentación más comedida. El baldaquino, de influencia berniniana, se situó en el centro de la capilla, siendo el foco de atracción para el fiel, que podía circular en torno a él. De planta cuadrada, constaba de un cuerpo principal, rematado por un grupo de ángeles y figuras alegóricas, apoyado sobre una estructura en arco de medio punto sobre cornisa. El primer cuerpo se levantaba sobre columnas salomónicas, en cuyo centro se coloca la urna con los restos del santo coronada con la imagen de éste. Estaba realizado en ricos materiales, mármol y jaspe; el remate, en madera, permitía el paso de la luz cenital hasta llegar a la urna⁵³. La decoración del resto de la capilla era variada y opulenta, cargada de roleos, modillones, festones, cartelas..., realizados en yeso recubriendo todo el interior, muy barroco⁵⁴. La importancia de la capilla para el presente estudio está en su capacidad para desarrollar un espacio escenográfico para la imagen, como decorado en el que «todas las artes figurativas cooperan, sintiéndose instrumentos posibilitadores de un lenguaje icónico, con el cual se expresa la «leyenda mítica» del santo. Sobre un altar exento, en forma de baldaquino, se colocaba la reliquia bañada por la luz, escalonada como un proscenio, sobre fondos pintados en perspectiva y el brillo de los mármoles, los jaspes y los bronce, que dan forma a las columnas, los frontispicios, estatuas o moldura..., un todo sorprendente que actúa nuevamente con valor de símbolo»⁵⁵.

El retablo mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla, realizado en 1673, despliega ante el fiel una magnificencia imaginativa que desborda las fronteras entre lo ficticio y lo real mediante la integración de la arquitectura y la escultura, componiendo «una unidad escenográfica plena de dinamismo, efectismo espacial e intensidad expresiva»⁵⁶. Bernardo Simón de Pineda como tracista y Pedro Roldán como escultor, presentan la imagen del Santo Entierro dentro de una estructura que sirve de marco escenográfico, en donde los componentes teatrales toman un total protagonismo: el medio baldaquino que cobija, a modo de trono, el grupo escultórico y la bóveda elíptica fingida que cubre el fondo, formarían el plano central, pues la disposición general del retablo consta de tres planos sucesivos: el gran

52. *Ibidem*.

53. MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, p. 99.

54. DE ANTONIO, T., *El siglo XVII español*, Madrid 1989, p. 38.

55. TOVAR MARTÍN, y MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, pp. 100-101.

56. DE ANTONIO, *o.c.*, p. 46.

arco triunfal, sobre columnas salomónicas, que sostienen las estatuas de la Fe y la Esperanza, completando así las tres Virtudes teologales. La decoración pequeña y abundante se concentra en el ático, las espiras de las columnas salomónicas se cubren con tallos de laurel y flores abiertas. En resumen, como expresa Martín González: «la arquitectura como realidad física ha desaparecido. La sensación es de floritura de efectiva teatralidad, de representación del misterio de la muerte de Cristo, revestida de pompa y majestad»⁵⁷.

Por último, quisiera referirme a una obra singular, dentro de la retablistica española, que no tiene precedentes en nuestro país y donde el papel de lo escenográfico cobra un valor inusitado hasta entonces; me refiero al *Transparente de la Catedral de Toledo* (1720-1736), obra del arquitecto Narciso Tomé. Es un retablo arquitectónico, es decir, intransportable; se sitúa en el eje de la girola gótica, tras el presbiterio; el arco ojival del deambulatorio funciona a modo de embocadura de escenario desde el punto de vista del fiel que contempla la obra. Sobre la plementería de la bóveda se abre una linterna, oculta al espectador, que proyecta la luz natural sobre el rompimiento de gloria, «a la manera de un foco de luz dirigido en un teatro»⁵⁸. A pesar de estar realizado en materiales duros, como el mármol, el jaspe y el bronce, la sensación de livianidad y ligereza raya con lo efímero, gracias a la talla sutil y delicada de sus formas. El transparente se desarrolla a lo largo de todo el muro, componiendo un esquema tradicional de dos espacios o cuerpos superpuestos que van ganando en movimiento desde el reposo del cuerpo inferior hasta la movilidad e inquietud del cuerpo superior⁵⁹.

Formalmente se compone de banco, en cuyos extremos se apoyan columnas de gran originalidad que se acercan a lo clásico pero que en rigor no se puede decir que sean clásicas; de ellas parte hacia el interior, en profundidad, el primer cuerpo, acentuando las molduras el efecto de curvatura convexa. En el centro se dispone la escultura de la Virgen con el Niño en mármol blanco, cobijada por una hornacina flanqueada a su vez por columnas que sostienen un entablamento, y en los laterales se disponen dos bajorrelieves en bronce. El segundo cuerpo forma una escena única, desbordando sus límites, in-

57. MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, p. 129.

58. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa», en *Retablos de la Comunidad de Madrid, siglos xv a xviii*, Madrid 1995, p. 20

59. TOVAR MARTÍN, y MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, p. 107.

troduciéndose hasta ocupar un tercio del primer cuerpo, se representa un «Rompimiento de Gloria» de rayos convergentes en un óvalo central —el transparente— que servirá como expositor del Santísimo, además de comunicar con el camarín situado en el retablo del altar mayor. Todo el conjunto se rodea de una nube en la que «flotan» los ángeles, portadores de racimos de uvas, y los arcángeles San Miguel, San Gabriel, San Rafael y San Uriel; sobre el rompimiento se representa la Última Cena, en mármol blanco las figuras y de colores el resto. En el ático o extremo superior, la cartela en bronce, con la escena de la «Aparición de la Virgen a San Ildefonso» o la «Imposición de la Casulla al Santo», sobre ella la imagen de la Fe y en la cornisa, apoyada sobre las columnas, las esculturas de la Esperanza y la Caridad. Se completa la iconografía del retablo con cuatro esculturas de santos pertenecientes a la historia de Toledo: San Eugenio, San Ildefonso, Santo Leocadia y Santa Casilda.

La bóveda, horadada por la linterna, se pinta al fresco con el tema medieval de los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis adorando el Cordero Místico y los símbolos de los Evangelistas en las esquinas; la bóveda y el arco formero de la girola se decoran con prefiguraciones de la Eucaristía del Antiguo Testamento, que anuncian el tema central del retablo: el Triunfo de la Eucaristía. Su emplazamiento, tras el presbiterio tiene el fin de poder adorar la Sagrada Forma, no sólo frente al altar mayor, sino también detrás del mismo. Por delante, en la capilla mayor, se abre una perforación que comunica con el camarín, contenido en el retablo mayor; allí se instala el sagrario y su función es la de transparente. Pero a lo que se conoce realmente con tal nombre no es al camarín del retablo mayor, sino a esta obra posterior, realizada por los Tomé, que abre una claraboya en la plementería gótica para que la luz entre a raudales sobre el Rompimiento de Gloria⁶⁰. Martín González no duda en comparar el Transparente con un «Auto Sacramental»: «donde el escenógrafo juega con su fantasía, ya que el escenario es puramente imaginario»⁶¹.

Para Prados García y otros autores, «la función primordial que se quiso dar al Transparente de Tomé..., no era otra que llamar la atención de los fieles de la presencia del Santísimo cuando pasaran por la girola del templo»⁶²; una vez más vemos cómo el arte barroco busca

60. MARTÍN GONZÁLEZ, *o.c.*, p. 157; el autor hace esta explicación siguiendo los estudios realizados por José María Prados García.

61. *Ibidem*, p. 159.

62. PRADOS GARCÍA, *o.c.*, p. 374.

la interacción entre la obra de arte y el espectador para hacerlo partícipe de la misma.

Este panorama general del *retablo barroco como escenografía de la imagen* nos permite encuadrar el ambiente artístico en el que se gestaron, en dos momentos distintos, los dos magníficos retablos del Monasterio del Escorial y cómo éstos se ubican perfectamente en un contexto en el que participan plenamente, marcando estilo e influyendo en su entorno.

El arte cortesano desarrollado en el Monasterio del Escorial es, en su momento, vanguardia de la producción artística; por eso propone desde bien temprano ideas y tipologías que van a ser aprovechadas por su novedad y funcionalidad en una época en la que el arte contribuía específicamente como vehículo de exaltación y elaboración de las ideas, así como de aproximación al nuevo sentimiento religioso reelaborado por la Contrarreforma.

El *Retablo mayor de la Basílica* marca ya un hito al introducir, a fines del siglo XVI, conceptos que serán proyectados con gran éxito en la centuria siguiente, como la inclusión en el retablo de la habitación o *camarín* para centralizar y albergar el motivo al que se dedica la arquitectura, en este caso la Eucaristía, y que en otros retablos, influenciados por esta idea, será la imagen del santo o santa titular. La geografía española se encuentra salpicada por multitud de ejemplos que han llegado hasta nuestros días. Y en segundo lugar, la inclusión del *transparente*, que permite realizar juegos de luz atendiendo a la simbología propia de la liturgia. Este elemento será llevado a su máxima plenitud en el *Transparente de la Catedral de Toledo* dos siglos después.

El *Retablo de la Sagrada Forma* incorpora novedades propias de lo barroco, como la introducción del movimiento y la sorpresa por medio de mecanismos singulares del escenario teatral. Será la preciada pintura de Claudio Coello la que consiga estos efectos al ocultarse de la visión de los fieles para dejar al descubierto la reliquia motivo de adoración. El empleo de la tramoya en un retablo de estas características nos permite intuir hasta qué punto lo cortesano y lo popular, lo novedoso y lo tradicional estaban en estrecha comunicación.

Ambos retablos son un marco incomparable en el que se insertan valiosas pinturas y esculturas, en las que no hemos entrado en análisis, pues el motivo del presente estudio es el retablo como instru-

mento integrador de las artes y como soporte canalizador de la representación de conceptos religiosos a través de técnicas teatrales. Ni qué decir tiene que la instalación de estos elementos obedece a criterios muy precisos que forman parte de un estudiado programa iconográfico que estructura y vertebra el sentido completo del retablo e incluso del edificio que lo alberga, en nuestro caso el Monasterio. Por eso, con el examen detallado de otros retablos, hemos podido así concebir el panorama artístico y cultural en el que se inscriben estas dos excelentes obras.