

Avance de una tipología del retablo barroco

J. J. MARTIN GONZALEZ

SUMMARY

The Hispanic Baroque has one of its main exhibitions in the retable, to which scholars are paying an increasing attention. This paper outlines the study of the typology or order of the whole, attending first to such important elements as the tabernacle and the manifestador [«manifestor», «exhibitor»], i.e. the Eucharistic core, both having a main significance during the baroque rima, beside the special effects of the transparents. We continue with the analysis of the structural typology, with a starting point in the retable of El Escorial and other models in the palladian line (which are developed mainly in the frame-retable (this type will produce very baroque creations). From the middle of the XVIIIth. century onwards, there is a turn to the primacy of an only order, also advancing to the increase of the bench and to the use of revised columns. This type of an only order and with semicircular attic or top is the commonest in Spain, though there exists a logical range of variations. Furthermore, the retable may appear backed against a right wall, but also against curved or polygonal presbytery, to cover it completely up to the vault and to form a concave structure with a shell crown which defines the typical niche-retable. The tendency in the whole is to stress the central part, which constitutes the agglutinating element of the structure, though there still persist several bodies. Thus the priority is given to the titular image's niche.

After the structural typology it follows an analysis of the typology of contents, with definitions of the reliquary-, rosary-, and painting support-, retables, and the big transparents. Finally, we study the baldachin and its variations: exent baldachins, not exent ones, baldachin-retable and half baldachin.

En un Simposio celebrado en la Universidad de Murcia durante 1984, quedaron establecidas las bases para un estudio global del retablo barroco español¹. Desde entonces la bibliografía muestra que se han efectuado

¹ *Simposio sobre el Barroco. Urbanismo. El Retablo.* Murcia, 1983. Comité Español de Historia del Arte.

notables progresos en dicho estudio². La experiencia que se posee del retablo del Renacimiento sin duda está favoreciendo tal avance¹.

En esta ocasión deseamos plantear no la evolución tipológica, sino las bases o hechos fundamentales en que se puede sustentar. Deliberadamente quedan al margen cuestiones tan importantes como el análisis y evolución de los elementos formales y estilísticos, la iconografía e iconología, los materiales, etc., si bien se hace referencia a ellos en lo que concierne a aspectos tipológicos.

Por tipología ha de entenderse ordenación del conjunto. El retablo constituye un mueble devocional y litúrgico, condicionado por el emplazamiento, los elementos religiosos que justifican su existencia (sagrario, expositor, imágenes) y las piezas arquitectónicas. Hay infinidad de variables en cada zona, pero la tipología determina la constancia de lazos en la nación. Por esta razón presentamos un muestreo a escala nacional.

Se presenta una selección de diseños de retablos, de carácter representativo, tanto en detalle como conjunto. Han sido hechos en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, por el delineante del mismo don Jesús Sancho, bajo nuestra dirección.

EL NUCLEO EUCARISTICO

La Eucaristía constituye la razón primera de un retablo; las imágenes son la segunda. Son excepcionales los retablos no previstos para la celebración eucarística. Basta un altar con su ara. La falta de sagrario no inhabilita para la misa.

El papel relevante asumido por la función eucarística, justifica que se haya de tratar con prioridad todo lo referente a su aplicación. La función es doble: guarda de las Formas, que se efectúa en el sagrario, y exposición, que tiene lugar en el ostensorio. El nombre de tabernáculo es ambiguo, pues tanto puede aparecer como sinónimo de sagrario, como de expositor. Custodia, sagrario y tabernáculo son en el siglo XVI términos prácticamente equi-

² María Luz de Ulierte Vázquez: *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Ayuntamiento de Jaén, 1986.

Belén Boloqui Larraya: *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.

Germán Ramallo Asensio: *Escultura barroca en Asturias*. Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1985.

María Angeles Raya Raya: *El retablo en la Campiña de Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, Córdoba 1987. Esta misma autora ya había publicado en 1980 su libro *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*.

José Manuel Ramírez Martínez y Jesús María Ramírez Martínez: *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*, Logroño, 1984.

³ J. J. Martín González: «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», *BSAA*. Valladolid, 1964, pp. 5-66.

Jesús M. Palomero Páramo: *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Diputación Provincial, Sevilla, 1983. Este libro se introduce ya en los comienzos del retablo barroco, aunque en su fase clasicista.

valentes. Pero desde la finalización del Concilio de Trento la exposición del Santísimo fue adquiriendo mayor significación. Surgen incluso las capillas del Santísimo, dedicadas a la exposición. Precisamente desde el siglo XVII el vocablo tabernáculo viene a indicar expositor. Se refuerza su valor emocional con el recurso de la «tramoya», es decir, un mecanismo para aplicar el movimiento. A veces se asocia el ostensorio con una imagen, generalmente de la Inmaculada. Quiere ello decir que en el interior del tabernáculo hay una figura de la Virgen, y por detrás se sitúa el ostensorio. La maquinaria de la tramoya hace que al girar se pase de la figura al Santísimo. Pero esta operación se hace ocultamente, mediante una cortinilla pintada. Es el recurso del teatro. El sacerdote asciende por unas escalerillas, coloca el Santísimo en el ostensorio y gira la imagen. Al alzarse la cortinilla queda el Santísimo expuesto. Y lo mismo se procede al retirar el Santísimo. Se va aplicando el nombre de «manifestador» al tabernáculo dotado de movimiento, bien por giro o por movimiento de las puertas.

Pero aún se potencia este lugar eucarístico con el auxilio de un camarín. Aunque los hay de diversas funciones, nos referimos al aplicado al tabernáculo. El retablo del monasterio de El Escorial cuenta ya con un camarín eucarístico de la más notable significación (Fig. 1). Ya figura en los grabados del monasterio realizados por Pierre Perret de conformidad con los planos elaborados por Juan de Herrera. Se trata de una pieza situada a espaldas del tabernáculo, con acceso por doble puerta y con una ventana-transparente. El Padre Sigüenza describe camarín y tabernáculo en los términos más elogiosos⁴. Pero si se hace este camarín es porque se ha sobrealvalorado la importancia de lo eucarístico. No en balde hace Jacome Trezzo, con esculturas de Pompeyo Leoni, el monumental y lujosísimo Tabernáculo. Las pinturas se refieren a prefiguraciones de la Eucaristía y se deben a Tibaldi.

Desde comienzos del siglo XVII se inicia la monumentalización del tabernáculo. Si en siglo XVI ha sido una caja independiente, que se encaja en el retablo posteriormente, y que se denomina sagrario, desde comienzos del siglo siguiente la disposición es turriforme. El primer cuerpo es el sagrario, cerrado y en cuya puerta hay una escena de la Resurrección de Cristo o Sagrada Cena; el segundo cuerpo se dispone abierto (como en las custodias procesionales) y es donde en custodia o viril se coloca el Santísimo para la adoración. El remate tiene forma de media naranja con linterna. En el retablo mayor de la parroquial de Domeño (Navarra), hay un tabernáculo de estas características, perteneciente al primer decenio del siglo XVII⁵. El sagrario ofrece en su puerta un relieve de la Cena; el segundo cuerpo es abierto, como arbitrado para ostensorio, con un relieve de la Dolorosa al fondo. La importancia del tabernáculo se comprende al observar que el conjunto ocupa el banco y el centro del primer cuerpo.

4 Fray José de Sigüenza: *Historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid, 1605. Hay edición en la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1909, tomo II, p. 606.

5 María Concepción García Gainza: *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1969, p. 202. Gráfico 16. Hay segunda edición de esta obra, Pamplona, 1986. El retablo está asignado a Juan de la Hera y Gaspar Ramos.

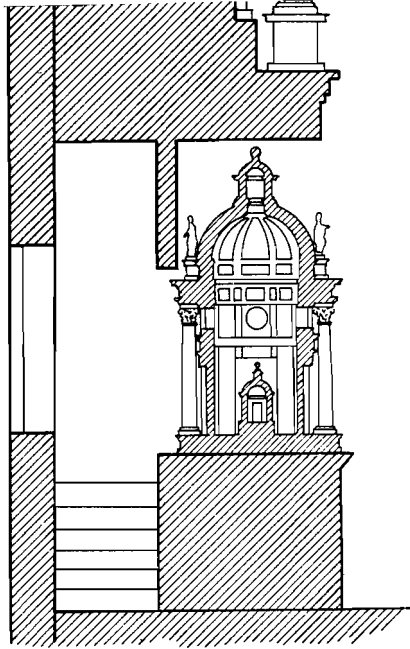


Figura 1. El Escorial. Monasterio. Retablo mayor. Sección del tabernáculo y camarín.

Gran monumentalidad alcanza el *manifestador* en el retablo mayor de la catedral de Baeza⁶. En Cataluña el manifestador adquiere forma semicilíndrica. Suele llevar una pintura de la Anunciación. Así es el manifestador del retablo mayor de la parroquial de Arenys de Mar, hecho en 1706 por Pau Costa⁷. Obra maestra en su género es el manifestador del retablo de la Capilla del Sagrario, en la catedral de Segovia, hecho por Antonio y Narciso Tomé. Se trata de un conjunto giratorio, rematado por una estatua de la Fe y con una «gloria» en la parte central.

La función litúrgica se acentúa mediante la introducción de unas *gradas* situadas detrás del altar, que suben hasta el tabernáculo. Durante la exposición del Santísimo, la concentración de velas estimula la atención. Estas gradas constituyen una particularidad del retablo barroco portugués, pero asimismo son frecuentes en los de Cataluña del mismo período.

El tabernáculo llega a ocupar la totalidad del nicho central a medida que avanza el siglo XVII. Sirve de muestra el tabernáculo del retablo mayor de la catedral de Córdoba. En 1618 se comienza a realizar con trazas del

⁶ Ulierte Vázquez: *El retablo en Jaén*, diseño de página 23.

⁷ Aurora Pérez Santamaría: *Los talleres escultóricos de Barcelona y Vich*, tesis doctoral, inédita.

hermano jesuita Alonso Matías⁸. Defendió la idea de acometerlo a base de mármoles, siguiendo el esquema italiano. Es un retablo de corte manierista, que por su simplificación establece una conducta que va a tener repercusión en Andalucía. Pero con todo, lo que aquí interesa es el tabernáculo. Este se hace posteriormente, siendo ejecutado por Sebastián Vidal, pero según dibujos del hermano Matías⁹. Se concluyó en 1653. Está formado de dos cuerpos, el bajo de planta cuadrada y el alto circular, rematándose con media naranja. En rigor sigue el esquema de las custodias procesionales. El sagrario se dispone en el banco, de manera que el tabernáculo ocupa toda la caja central del primer cuerpo.

La majestuosidad del tabernáculo entra en alianza con la columna salomónica poblada de sarmientos, es decir, con significación eucarística. En 1678 el ensamblador José Vallejo Vivanco se compromete a realizar el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús de Segovia¹⁰. Y como prueba del alto significado conferido al elemento eucarístico, conviene recordar que con anterioridad se había comprometido a fabricar una gran custodia, que estaba ya situada en el altar mayor. Se partía por tanto del elemento fundamental: el tabernáculo. Nada ha de extrañar que el retablo se adapta a su monumentalidad. Con anterioridad, en 1667, había contratado el retablo mayor de la iglesia segoviana de Santa Martín, en el que se dispondría el sagrario, «con una tramoya que bajen y suban para descubrir y cerrar el Santísimo Sacramento». El tabernáculo tiene un sólo hueco, para emplazamiento del ostensorio, pero dispone de un cuerpo ochavado, rematado con media naranja y linterna, todo ello de carácter decorativo. Sin duda el tabernáculo fue sobrealzado a raíz de la construcción del retablo, para ocupar todo el espacio del hueco central.

En 1692 contrataba José Benito Churriguera el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca¹¹. El retablo es de un sólo cuerpo, de columnas salomónicas, con cierre en semicírculo. La significación eucarística no puede ser más evidente. En el centro del cuerpo principal se aloja un colosal tabernáculo de planta cuadrada, con cuerpo ochavado y media naranja. Todo se cubre con pabellón de tela encolada, que mantienen descorrido unos ángeles (Fig. 2). El ostensorio se aloja en el núcleo central, pero queda velado por una cortinilla, en que el pintor Antonio Acisclo Palomino representó la escena de la Asunción de la Virgen. La importancia de la tramoya no puede quedar más manifiesta, al confiarse a tan excelente pintor. Pero

8 A. Rodríguez G. de Ceballos: «Alonso Matías, precursor de Canov, en *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español*, Granada. 1969. Tomo I, pp. 165-201.

9 María Angeles Raya Raya: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, p. 99. Ofrece el diseño del alzado y de las plantas del tabernáculo.

10 Juan de Vera «José Vallejo Vivanco, autor del retablo de la Compañía», *Estudios Segovianos*, 1966, p. Si.

11 Antonio García Bellido: «Estudios del Barroco Español. Avance para una monografía de los Churriguera», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1920, p. 21.

A. Rodríguez G. de Ceballos: *Los Churriguera*, Instituto Diego Velázquez. Madrid. 1971. p. 19.

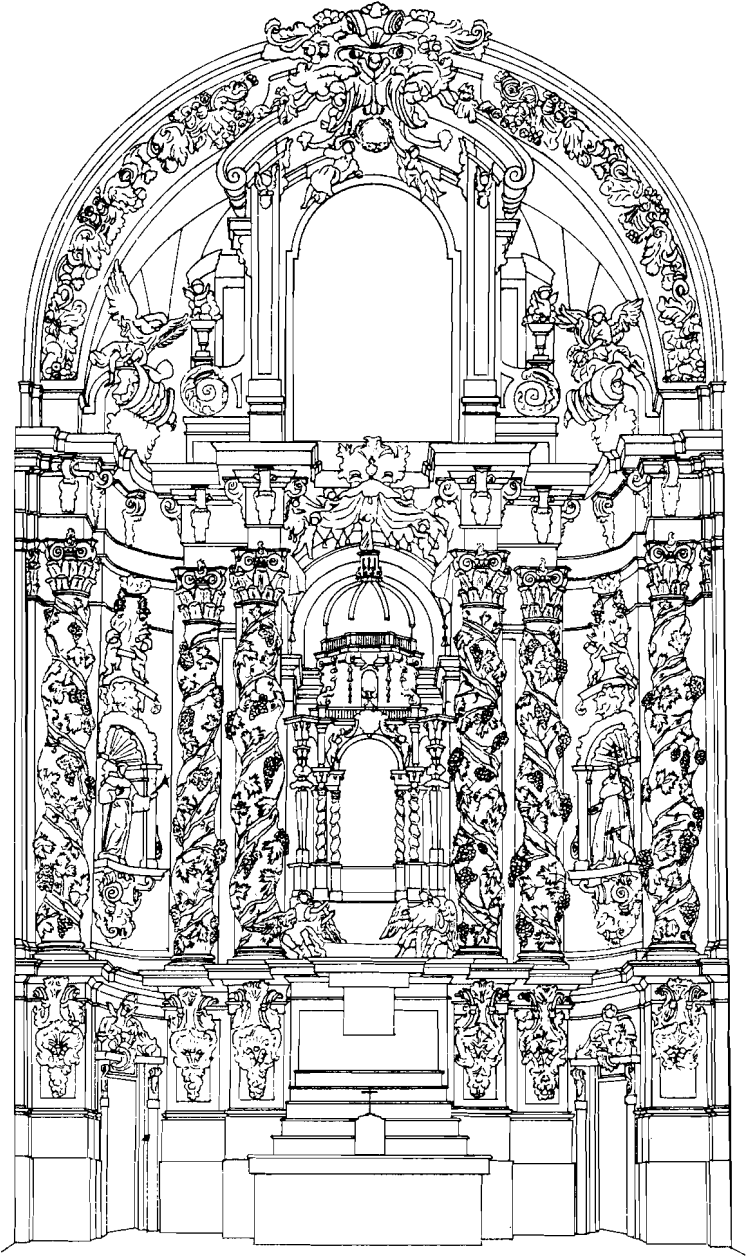


Figura 2. Salamanca. Iglesia de San Esteban. Retablo mayor.

piénsese que Palomino ha representado en el *Triunfo de la Iglesia*, pintado al fresco en 1705 en el coro del mismo templo, una apoteosis de la Eucaristía, lo que refuerza el sentido triunfal que el Sacramento tiene en el retablo mayor. La Iglesia porta en un carro triunfal la Eucaristía. En la parte superior del retablo está representado el martirio de San Esteban, el santo a quien está dedicado el templo. Su derramamiento de sangre está asimismo en función de lo eucarístico, ya que la sangre de Cristo atrae el heroísmo de los mártires. Muerte y resurrección en la vida eterna, tal es la raíz de la Eucaristía. Sin duda el tabernáculo de este retablo es el más grandioso de la retablistica española.

Bien es verdad que ha habido pérdidas. Muy sensible, la del retablo mayor de la iglesia del Sagrario, en la catedral de Sevilla, echado abajo por la furia neoclásica. Este retablo era construido entre 1706 y 1709 por Jerónimo Balbás, con esculturas a cargo de Duque Cornejo. Su inauguración fue apoteósica. Ponz lo describe con detalle, advirtiendo el gran influjo que produjo en el ambiente sevillano. Tenía un magno tabernáculo de dos cuerpos, con transparente para alumbrar el trasagrario. El retablo tapizaba las paredes de la capilla mayor, subiendo a las bóvedas, de suerte que se introducía en la cúpula. En el remate figuraba el Dios Padre, en medio de deslumbradora «gloria». Pinturas de Lucas Valdés reforzaban el sentido eucarístico del conjunto. Esta obra sin duda ha podido influir en la concepción del Transparente de la Catedral de Toledo, obra magna de sentido eucarístico, de la que hablaremos en otro lugar.

Pero son las capillas del Sagrario las que potencian lo eucarístico. Ya se vio la adición de un manifestador al retablo de la capilla de los Ayala, en la catedral de Segovia.

En la iglesia del Salvador de Sevilla, la capilla Sacramental está precedida por una portada en forma de retablo, realizada hacia 1770 por Cayetano de Acosta. Sobre la entrada se halla una representación de Melquisedec con los panes y encima un ostensorio y el candelabro de varios brazos.

El retablo mayor del antiguo convento de Trinitarios, de Córdoba, contiene un camarín dotado de pinturas, prefiguración de la Eucaristía¹². Es una cámara al pie del retablo, por donde el sacerdote entra y sale para colocar la Forma en el Expositor. Se trata de una clara derivación del camarín del Tabernáculo de El Escorial. La habitación tiene pinturas al fresco, que suponen una alegoría de la Eucaristía. Entre las representaciones figuran Sansón y Melquisedec.

TRANSPARENTES

La iluminación del camarín del retablo de El Escorial se efectúa por medio de una ventana que asoma al patio de los Mascarones. Su luz invade el camarín y rodea de resplandores al tabernáculo. Se desprende una luz

12 María Angeles Raya Raya: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, ob. cit., 1980, p. 186.

física y de significado sobrenatural. Esta ventana adquiere en España el nombre de transparente. Su uso en la arquitectura y retabística del barroco produjo sensacionales efectos.

Dos acepciones caben de transparente. Lo más frecuente es una ventana situada al respaldo del retablo, que actúa a contraluz del espectador. Aparte de iluminar el camarín, viene a emplearse como medio de ambientar la imagen principal de un retablo. La otra forma de transparente es una ventana alta, que cae angularmente sobre el retablo, favoreciendo su iluminación. El Transparente de la catedral de Toledo constituye el ejemplo más representativo.

En 1672 se hacía el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Valladolid. Dos años después el escultor Pedro Salvador percibía ciertas cantidades por colocar «los cuatro ángeles que han de sostener el trono de la Madre de Dios, de la Peña de Francia, en el camarín del altar mayor»¹³. Y es que habitualmente entre la ventana y el retablo queda un amplio espacio, que adopta la forma de habitación (*camarín*), con escalera para subir. Al tratarse de imágenes populares, que han de vestirse, la escalera ha de ser amplia. Tal sucede con el camarín, que Pedro de la Torre se comprometió a hacer en la basílica de Begoña, de Bilbao, para esta imagen. Camarín espléndido es el que ofrece el retablo del Santuario de la Fuencisla, en Segovia. Dentro del camarín, alumbrado por transparente, se halla la Inmaculada de Gregorio Fernández, en el retablo de la Vera Cruz, que realizaba Joaquín de Churriguera en 1709.

De esta manera, el retablo cuenta con dos focos de atención. En primer lugar el tabernáculo, que suele alumbrarse con veías; y la imagen titular en el camarín.

TRAMOYAS

Constituye un elemento extraído de la escenografía teatral, para producir efecto sensacional. Básicamente es un lienzo o cortina que se acciona mediante maquinaria, y que permite efectuar cambios mientras cubre el lugar de la acción. Pero hay que añadir los elementos rotatorios de la propia figura. Lo usual es que la figura sea doble, que tenga un haz y un envés, y que interese según los momentos ofrecer una cara u otra".

13 José Martí y Monsó: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901. p. 642.

14 Condiciones redactadas por el ensamblador Alonso de Manzano, para efectuar el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Espino, de Soria:

«Se ha de hacer un sagrario con su caja... y en lo interior a de aver un torno y éste ha de tener su movimiento, que uno de los diáconos pueda moverle para descubrir el Santísimo; a de ser un trono de serafines y encima una Concepción, y ésta a de tener de alto conforme mejor convenga a la proporción del viril. A espaldas de la Concepción a de aver su asiento para el viril en el mismo trono».

Angeles Manrique Mayor: *Las artes en Soria durante el siglo xva*. Tesis doctoral, inédita. Deferencia de la autora. Ha tratado el tema de la máquina en el retablo Domingo Sánchez Mesa: *El retablo entre lo máquina y el espectáculo*, tomo III de *Cursos de verano*, Universidad de Córdoba, 1984.

Durante la Edad Media era normal tener ocultas las obras de arte de significación relevante mediante cortinas, que se retiraban determinados días para dejar visibles las obras. También se acudió al retablo de dos o más hojas, es decir el retablo «móvil», que como si fuera un libro sólo se podía ver en cada momento con una visual, de acuerdo con las festividades del año. Sirva ello como antecedente del empleo en los retablos españoles de pinturas de célebres maestros, que sirven de telón y ocultan otras imágenes.

En 1601 recibía el Patriarca Juan de Ribera un monumental Crucifijo alemán del siglo XVI, dotado de una valiosa reliquia. Para ofrecerle al culto decidió instalarlo en el retablo mayor del Colegio del Corpus Christi de Valencia, que había realizado el ensamblador Francisco Pérez¹⁵. En 1603 el indicado ensamblador tuvo que reformar el retablo, para agrandar la caja donde había de colocarse el Crucifijo. Se preparó un culto especial, de manera que los viernes, al cantarse el Miserere, se descorrían cinco cortinas de colores simbólicos, y quedaba visible el Crucifijo. No hay duda de que esta liturgia está adoptada del retablo mayor de El Escorial, ya que varias cortinas se colocan junto a la ventana transparente, para colorear el ambiente. Pero delante de las cortinas había un cuadro: la Sagrada Cena, que fue encargada a Francisco Ribalta en 1605. El monumental lienzo de este pintor es el telón que oculta al Crucifijo (Fig. 3). Los viernes la pintura desciende, accionada por la maquinaria teatral, para dejar patente la imagen de escultura (Fig. 4).

Fernando Benito ha llamado la atención acerca de este uso temprano del lienzo corredizo, con efecto teatral¹⁶. Pues en el mismo templo se aprecia en los retablos del Angel Custodio y del de San Mauro. En este último, un cuadro de Baglione, representando el martirio de San Mauro, sirve de telón al sepulcro del santo titular. En 1640 se instalaba en la capilla del Monumento del mentado Colegio del Corpus Christi de Valencia, una Inmaculada de Gregorio Fernández, que se cubre con lienzo corredizo del Santo Entierro, de Francisco Ribalta¹⁷.

El hermano jesuita Francisco Díaz de Ribero realizó entre 1635 y 1637 el retablo mayor de la iglesia de la Compañía, en Granada. Dispone de un monumental tabernáculo, con sagrario y expositor, mutable, gracias a un mecanismo ideado por el propio Díaz de Ribero¹⁸. Pero el caso más distinguido es el retablo de la sacristía de El Escorial. El rey Carlos II ordenó realizar el altar del Santísimo Sacramento, colocado en el camarín situado a espaldas del muro testero de la sacristía. El altar se hacía para la adoración de la Sagrada Forma, la preciada reliquia del monasterio. En el camarín está

15 Fernando Benito Doménech: «El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta», *BSAA*, 1979, pp. 417-426.

16 Fernando Benito: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1981, p. 56.

17 Fernando Benito Doménech: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1980, p. 216.

18 Antonio Bonet Correa: *Andalucía barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, 1978, p. 48.

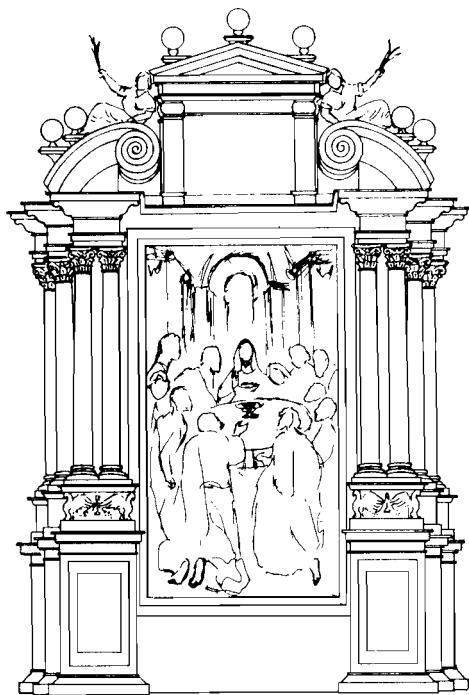


Figura 3. Valencia. Colegio del Corpus Christi. Retablo mayor. El cuadro de la Sagrada Cena, de Ribalta, cerrando el nicho principal.

el relicario y un Crucifijo de Pietro Tacca. Hace de telón el enorme lienzo pintado en 1685 por Claudio Coello, que representa precisamente la escena de la adoración de la Sagrada Forma por el Rey, con motivo de la ceremonia del traslado de dicha reliquia. Mide el cuadro cinco por tres metros, de suerte que es un verdadero telón de escenario. Precisamente el frente se concibe como retablo, hecho con todo lujo, a base de mármoles, jaspes y adornos de bronce. La traza de este retablo se considera hoy obra de José del Olmo, que era maestro mayor de las obras reales entre 1684 y 1692¹⁹.

Simón Gavilán Tomé es el tracista del retablo mayor de la capilla de la Universidad de Salamanca. Se hace a base de jaspes, mármoles y adornos de bronce dorado. Contiene un relieve de bronce de San Jerónimo, obra de Francisco García; un Calvario del académico Antonio González Ruiz, y tres lienzos de San Juan de Sahagún, Santo Tomás de Villanueva y la Inmaculada,

¹⁹ Virginia Tovar Martín: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrilenos, Madrid, 1975, p. 246.

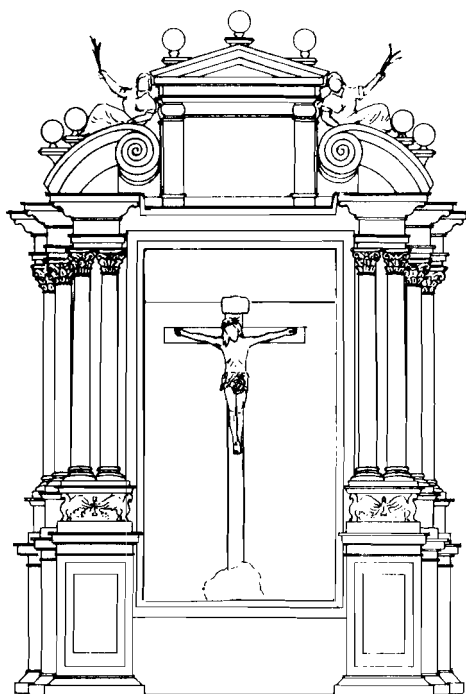


Figura 4. *Idem. Aspecto del retablo, con el cuadro de Ribalta bajado, mostrándose el Crucifijo.*

obra del pintor italiano Francisco Caciániga. Sabemos que estas pinturas se despachaban en 1764 desde Roma para Salamanca²⁰.

El cuadro central de Caciániga representa el juramento prestado por el claustro de la universidad de defender el dogma de la Inmaculada Concepción. Pues bien, este cuadro desciende durante las ceremonias de la Semana Santa y Corpus Christi para dejar visible la urna con las reliquias (Fig. 5). Es una cámara abovedada, conteniendo un tabernáculo, en el que se halla la urna (Fig. 6). Al fondo hay una ventana redonda, que sirve de transparente, y por donde penetra el sol, que llega en el atardecer hasta la capilla (Fig. 7). Es un claro ejemplo de luz aplicada al altar, sólo que no es de levante sino de poniente. Es vivo rayo de sol, con claro simbolismo eucarístico.

²⁰ Jesús Urrea: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Universidad de Valladolid. Valladolid, 1977, p. 251.



Figura 5. Salamanca. Universidad. Capilla. Momento en que baja el cuadro que muestra el Juramento del claustro de la Inmaculada, dejando visible el nicho principal.

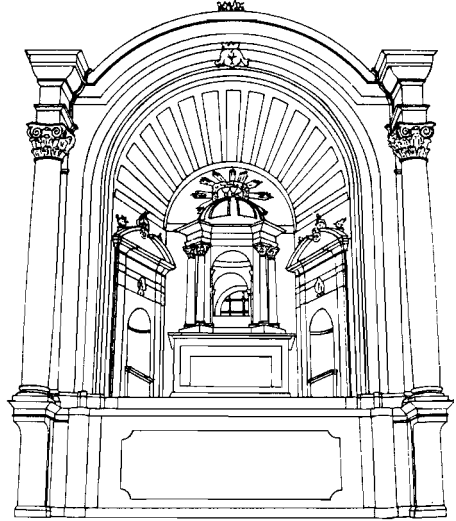


Figura 6. *Idem.* El nicho principal del retablo mayor descubierto. Al fondo puede verse el transparente.

A. TIPOLOGIA ESTRUCTURAL

El retablo mayor del monasterio de El Escorial constituye el punto de arranque de la tipología del siglo XVII. Es una tipología clasicista, basada en el dominio de lo recto. Aparte de la superposición de órdenes, existe un claro «motivo» escorialense, y consiste en la alternancia de grandes tableros para pinturas o relieves, y entrecalles para hornacinas rematadas por recuadros. Creado el tipo por Juan de Herrera en el retablo de El Escorial, se mantiene en los que trazan Francisco de Mora (retablo mayor de los Santos Juanes, en Nava del Rey), Francisco de Praves (retablo mayor de las Huelgas, Valladolid), Antonio González Ramiro y Alonso Balbás (retablo mayor de la catedral de Plasencia, ejecutado por los Velázquez, de Valladolid) y Juan Gómez de Mora. Entre las obras de este maestro, figura el retablo mayor del monasterio de Guadalupe, del que se conserva la traza, firmada y fechada en 1614²¹. El ensamblaje se debe a Jorge Manuel Teotocópuli, la escultura a Giraldo de Merlo y la pintura a Vicente Carducho y Eugenio Cajés.

Deriva de Palladio un tipo de retablo consistente en recuadro vertical,

²¹ Se conserva la traza en la Biblioteca Nacional. Mide 635 por 336 y está ejecutada a pluma y coloreada en aguada sepia.

AVANCE DE UNA TIPOLOGIA DEL RETABLO BARROCO

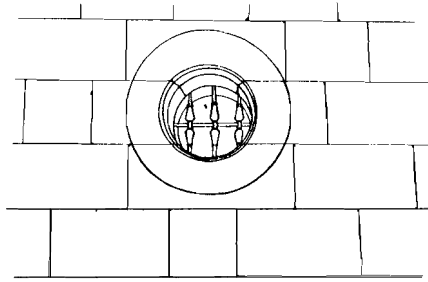


Figura 7. *Transparente redondo, que alumbró el nicho principal del retablo mayor*

con otro pequeño, situado en la parte superior, seccionando el frontón. Fue muy usado por El Greco. En rigor es un retablo para única escena, por lo general de pintura. El desarrollo de esta variante de retablo va a ir creciendo, de igual suerte que se camina hacia el orden colosal en los retablos de columnas. Según proyecto de Juan de Oviedo el Mozo concierta en 1610 Juan Martínez Montañés el retablo del convento de Santa Isabel, de Sevilla, para colocar una pintura del Juicio Final, realizada por Francisco Pacheco. Es evidente que se parte de una pintura a la que se desea poner marco arquitectónico.

Pedro y José de la Torre contratan en 1658 el retablo mayor de San Plácido, de Madrid. En medio tiene una monumental pintura de Claudio Coello, con intercolumnios laterales para escultura. No deja de ser una aplicación del tramo rítmico de Palladio.

José de Churriguera concibe los retablos mayores de las parroquiales de Leganés y Fuenlabrada para resaltar un cuadro. En el primero es un lienzo de Francesco Leonardoni, que invade el cascarón. En el segundo es una pintura que copia el martirio de San Esteban, del retablo mayor de los dominicos de Salamanca. Esta modalidad se mantuvo a lo largo del siglo XVIII. Buen espécimen es el retablo de San Miguel situado en la capilla de los Angeles, de la catedral de Jaén. Es un *retablo-cuadro*, plenamente atectónico, en el que se representa a San Miguel, probablemente debido al pintor de Jaén Francisco de Pancorbo²².

Entre los diversos tipos de retablo que reconoce Palomero, uno es el que llama «*de arco de triunfo*». Deriva de los que se realizan en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. A esta modalidad obedece el retablo de San Juan Bautista, de la iglesia de la Anunciación, de Sevilla. Lo conciertan en 1610 Juan Martínez Montañés y Juan de Uceda²³. Se dispone en dos cuerpos. Las escenas laterales actúan como pilastras, entre las que se tiende un arco de medio punto. En el ático se dispone el tema de la Visitación, a imitación del «títulus» en los arcos de triunfo.

22 Ulierte Vázquez: *El retablo en Jaén*, p. 234.

23 Palomero Páramo: *El retablo sevillano del Renacimiento*, ob. cit., p. 419.

Desde mediados del siglo xvrr el retablo bascula hacia la unidad del orden único, que se hace monumental. Este hecho determina un aumento de escala para los relieves, esculturas y pinturas.

Avanzadilla de este retablo es el mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Oliva, en Lebrija (Sevilla). Contratado en 1629 por Miguel Cano, seguidamente éste lo traspasa a su hijo Alonso Cano. De la pintura se ocupó Pablo Legot. La novedad del retablo es que se produce una descompensación de los dos cuerpos que lo integran. El superior se comporta como ático, aunque conserva su estructura tripartita. Pero no hay duda de que Cano confiere a este orden tetrástilo, de alineación recta, un movimiento ascensional acelerado. Por tal razón, en aras de ganar altura, sobre los capiteles de las columnas coloca dados, luego coronados por mútilos. Partiendo del esquema manierista del hermano Alonso Matías, puede decirse que este retablo inicia propiamente el de tipo barroco.

Este proceso toma caracteres netamente barrocos en el tipo de retablo de la iglesia de la Clerecía, de Salamanca, que concierta el ensamblador Juan Fernández en 1673²⁴. Se usan gigantescas columnas de orden salomónico. Un corpulento entablamento, permite sobreelevar el ático, dispuesto a manera de portada, flanqueada por machones (Fig. 8).

El tipo de retablo con orden único y remate semicircular revela la fórmula más aceptada en España, con una rica gama de variedades. Sin duda las raíces de esta tipología se hallan en Madrid. Con traza del ensamblador madrileño Sebastián de Benavente, se acomete por Francisco Velázquez el retablo mayor de la iglesia del convento de Jesús y María, de Valladolid, cuyo contrato se firma en 1658. Lleva pinturas de Mateo Cerezo. Es tetrástilo, de columnas corintias. Progresivamente aumenta el tamaño del banco y se emplean columnas salomónicas. Pero es el modelo habitual de los maestros barrocos. Las variantes consistirán en usar mayor número de columnas, en ocupar la superficie poligonal del presbiterio, y en avanzar o hacer retroceder a las columnas. En este patrón se inspira el retablo mayor de San Esteban de Salamanca. Y el de la Vera Cruz, de la misma ciudad, obra de Joaquín de Churriguera.

De tipo «*hornacina*» es el retablo que ocupa todo el espacio curvo o poligonal del presbiterio, subiendo hasta las bóvedas. Esta propensión a la ocupación total es tendencia general del retablo barroco en su fase avanzada. Progresivamente va avanzando por las paredes laterales y por la bóveda, hasta adoptar la disposición de gruta. Dos modalidades pueden advertirse. Una conserva la disposición de cuerpos superpuestos, más el cascarón. La otra es más cabalmente barroca; tiene alto banco, monumental orden gigante y cascarón.

En tierras de Castilla, el *retablo-hornacina* aparece en fecha temprana en el ensamblador Policarpo de la Nestosa²⁵. En 1665 firma el contrato para

²⁴ Julio González: «El retablo del altar mayor de la iglesia de La Clerecía de Salamanca», *Archivo Español de Arte*, 1942, p. 346.

²⁵ Lena Saladina Iglesias Rouco: «Sobre la obra del retablo mayor del monasterio de Las Huelgas (Burgos)», *BSAA*, 1986, pp. 476-482.

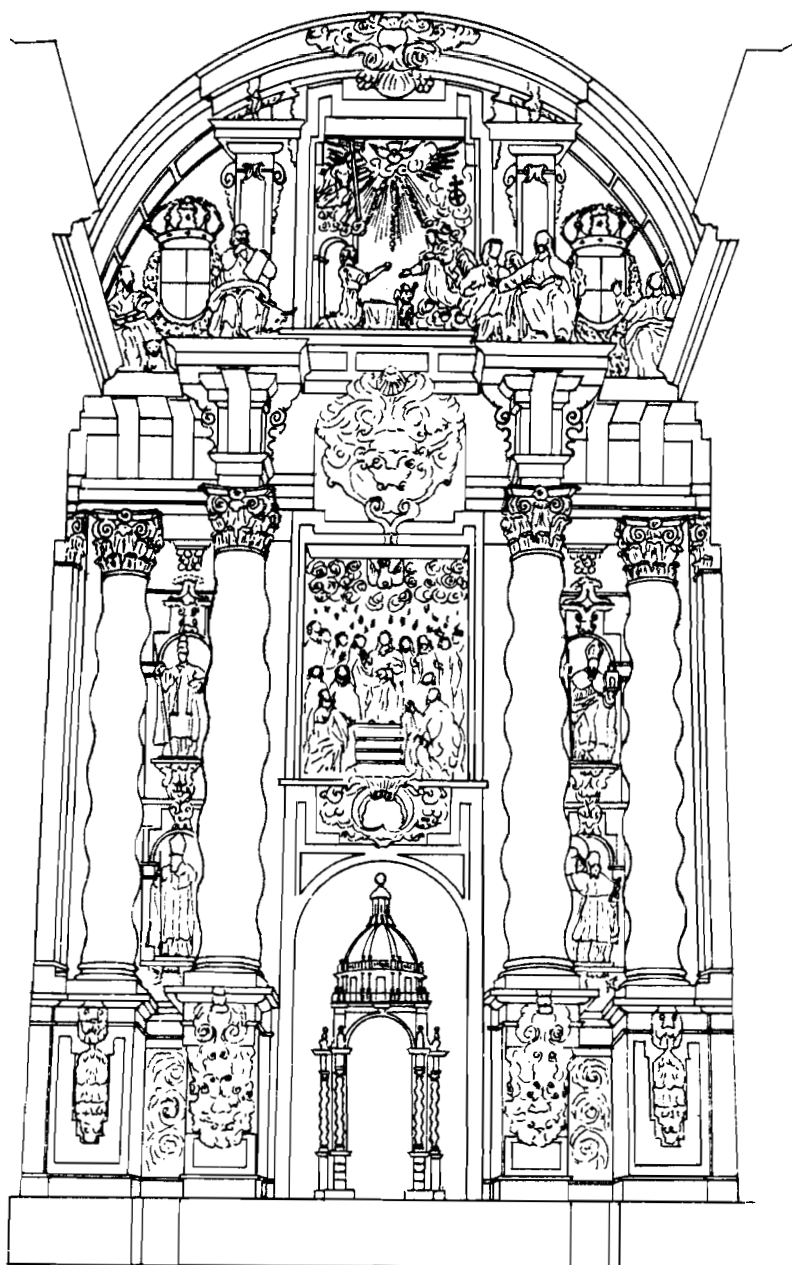


Figura 8. Salamanca. Iglesia de la Clerecía. Retablo mayor

ejecutar el retablo mayor del monasterio de Las Huelgas, de Burgos. Se adapta a la forma poligonal del presbiterio, pero con gran profundidad. Presenta un orden gigante de cuatro columnas salomónicas. El cascarón asciende grácilmente, para adaptarse a la apuntada forma de la ojiva. Del mismo maestro son los retablos burgaleses de Villimar y Villahizán de Treviño.

El tipo de dos cuerpos y cascarón está representado por Fernando de la Peña. En 1672 se le adjudica el retablo mayor de la iglesia parroquial de Labastida (Alava). Análogo es el de la parroquial de Villaveta (Burgos), que se hacía por los años de 1689. Y de 1691 data el de la iglesia de San Hipólito, en Támara (Palencia). Una espléndida hornacina, con amplias pulseras, presenta el retablo mayor de la parroquial de Los Arcos (Navarra), atribuido al ensamblador Pedro Izquierdo.

Obra maestra del tipo de retablo-hornacina, es el mayor de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco. Fue trazado en 1703 por Joaquín de Churriguera, y se encargaron de su realización los ensambladores Diego de Suhano y Francisco Pérez²⁶. En rigor escapa a la concepción churrigueresca del orden gigante. Se justifica porque ha de adaptarse a la forma tan estirada del presbiterio, pero hay otra razón: la de servir de acomodo a uno de los programas iconográficos de mayor capacidad descriptiva del período barroco. Efectivamente, el escultor Tomás de Sierra pobló de estatuas y relieves el retablo, en un relato pormenorizado de Santiago Apóstol.

La potenciación del centro del retablo determina sin duda un elemento básico en la tipología. Aunque el retablo posea varios cuerpos, es el centro el elemento aglutinador. Por lo común es el nicho donde se venera la imagen titular lo que determina esa focalización del retablo en su parte medial. César Martinell observó que esta intensa focalidad del punto medio es lo que determina el carácter principal del retablo barroco catalán, hasta el extremo de denominar dicha variedad «unitaria»²⁷. Precursor fue Fray José de la Concepción, aplicado a trazar retablos, por lo que se le apodó El Tracista. Según su traza, Domingo Rovira el Joven y Francisco Grau ejecutaban en 1678 el retablo de la Concepción, de la catedral de Tarragona, cuyo espacio centralizado tiene por foco a la Inmaculada. Un nicho central con gran dosel ofrece el retablo de la Inmaculada, que hacía en 1703 Lázaro Tramullas para la catedral de Perpiñán. En los retablos dedicados a la Virgen del Rosario, la imagen central constituye el refuerzo del carácter unitario. El predominio del nicho central se aprecia en el retablo mayor de la iglesia arciprestal de Arenys de Mar, que realizaba a partir de 1706 Pablo Costa.

La tensión hacia el nicho central se produce además en Cataluña por el uso de las *gradas* que llevan al manifestador. Josep Sunyer y Jacinto Morató hicieron el retablo mayor de la iglesia de Santa Clara, de Vich (perdido en 1936). en que el nicho en que se acogía la Virgen con el Niño aparecía

²⁶ Esteban García Chico: *Documentos para la historia del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid, 1941. p. 395.

²⁷ César Martinell: *Arquitectura y escultura barroques a Catalunya*. En tres volúmenes, Barcelona, 1959, 1961 y 1963.

sobre el manifestador rematado por un arco en forma de látigo. Incluso la forma convexa era una poderosa ayuda para la centralización de la atención.

A medida que el tiempo avanza, aunque las formas se disuelven, no se desvanece la significación del nicho central. Buen testimonio es el retablo mayor del santuario del Milagro, en Riner, que se encargaba en 1747 a Carlos Morató. La planta es alabeada, disponiéndose en el centro de la concavidad el nicho central, todo perforado como la arquitectura del retablo.

Un magnífico ejemplo de retablo dieciochesco con nicho central es el de la iglesia de la Asunción, en Rueda (Valladolid), concertado en 1740 por Pedro de Sierra (Fig. 9)²⁸. El tabernáculo sobrealzado, el banco con esculturas de tamaño del natural, el movimiento convexo de las alas y el mismo remate de cascarón, son los medios para potenciar el foco del nicho central. En él se aloja la escultura de la Asunción, en transparente, que recibe la luz de la sacristía situada a la espalda.

Otra tipología en el aspecto estructural es la del retablo *con movimiento circular*. Representa la oposición al sistema horizontal, de cuerpos escalonados, que proviene del siglo XVI y más particularmente del retablo mayor de El Escorial. Está en relación con el retablo-rosario, del que trataremos más adelante. La barroquización del retablo se fundamenta en la ruptura de la horizontalidad y en el progresivo avance y retroceso de los elementos de la planta. Esto va a determinar que los relieves o pinturas no se alineen.

El retablo mayor de la parroquial de Arenys de Mar, que hacía Pablo Costa a partir de 1706, aunque tiene alineados los tableros del primer y segundo cuerpo, ofrece el manifestador en el centro del banco, la Asunción de la caja central invadiendo el entablamento, y la imagen de San Cenón en el ático. De todo ello se desprende en un dispositivo de aspecto rotatorio, constituido por seis núcleos y un punto central. Tal movimiento queda robustecido por el uso de marcos ovalados y un manifestador semicilíndrico. Por supuesto que esta variedad corresponde también a la del predominio de la focalidad, en su punto central. Así se ha desplazado el valor que tuvo el Calvario en los retablos del siglo XVI, que lanzaban la vista hacia la cumbre.

El *retablo-bifronte* está unido a la existencia de un retrocoro. Esta modalidad tiene su origen en Aragón. La capilla mayor es profunda, y el retablo se adelanta, como si fuera un baldaquino. Pero que es capilla independiente, lo indica el que posee puertas para aislar el recinto. Tal se ve en la iglesia de Santa María Magdalena, de Zaragoza. El proyecto es de Julián Yarza y Ceballos, y las esculturas se deben a José Ramírez de Arellano²⁹. Más aspecto de baldaquino posee el retablo mayor de la iglesia de Santa Isabel, obra asimismo de José Ramírez de Arellano. Con todo el verdadero carácter bifronte se aprecia en la iglesia de San Felipe y Santiago. Detrás del baldaquino que hicieran Francisco de Urbietta y Miguel de Lamana, se

28 Joaquín Pérez Villanueva: «Los Churriguera en la provincia de Valladolid», *BSAA*, tomo III, 1933, p. 375.

29 Belén Boloqui: *Escultura Zaragozana en la época de los Ramírez*, ob. cit. Hay nutrida serie de ilustraciones, correspondientes al minucioso texto. Véase láminas 9, 124 y 157.

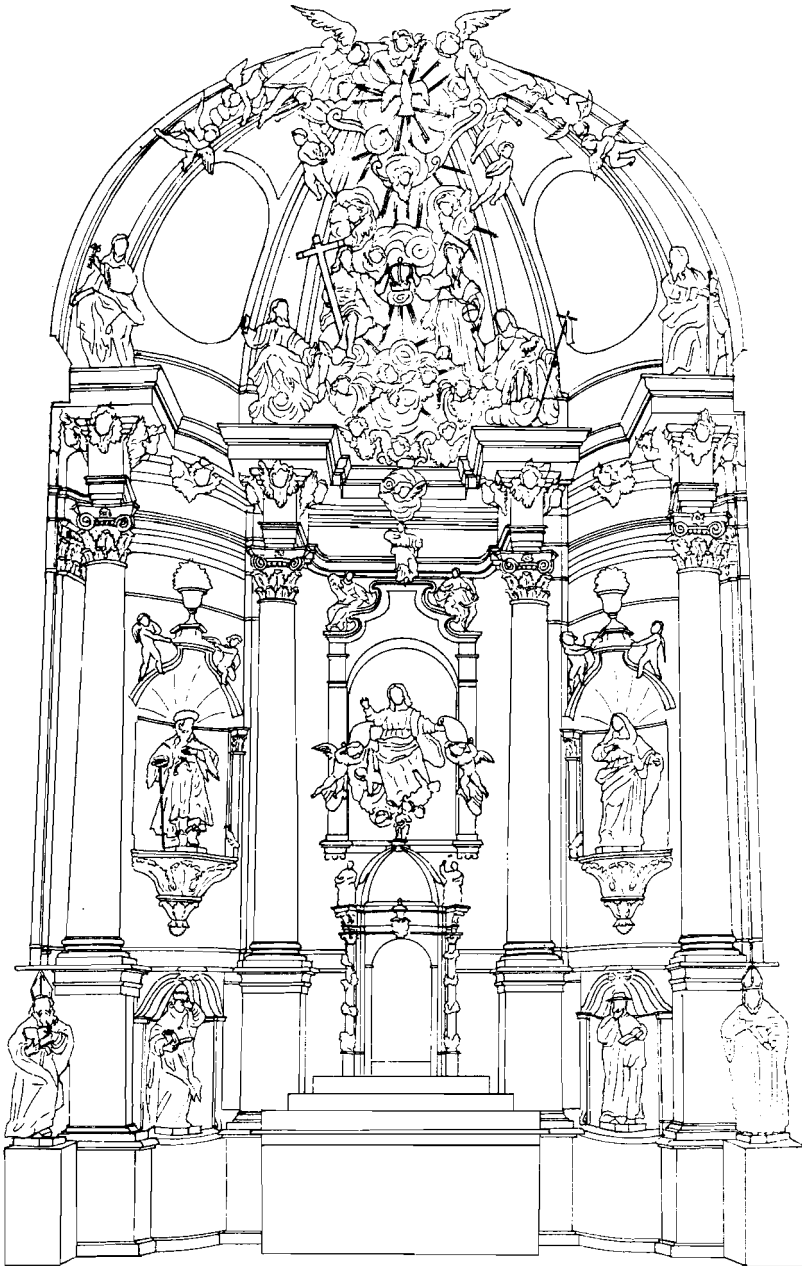


Figura 9. *Rueda (Valladolid). Iglesia de la Asunción. Retablo mayor.*

dispone el retablo de San Felipe y Santiago, de José Ramírez de Arellano. A las espaldas se dispone el coro. El retablo tiene un reverso, con lienzo de la Degollación del Bautista, pintado por José Luzán Martínez en 1752³⁰.

El retablo mayor de la iglesia de San Martín Pinario, de Santiago de Compostela, constituye la coronación de este tipo de retablo (Fig. 10). Este retablo es consecuencia de la existencia de una espléndida sillería de coro debida a Mateo de Prado. Como la iglesia se acomoda al tipo de templo conjunto para monjes y pueblo, ha de establecerse una separación. Posee coro alto; el bajo se halla en la profunda capilla mayor. El retablo mayor se sitúa en esta capilla, como elemento divisorio de pueblo-comunidad. Fernando de Casas y Nóvoa realiza los planos, y los lleva a efecto el ensamblador Miguel de Romay entre 1730 y 1733³¹. Es un enorme baldaquino, verdadera apoteosis de San Martín Pinario. La fachada principal ofrece alas, que tienen debajo las puertas para acceder al coro. Pero el respaldo del retablo es tan suntuoso como el haz hacia la iglesia. En esta parte hay también altar para decir misa. De ahí el carácter de retablo doble o bifronte. Y por eso la estructura de gran profundidad del baldaquino era la más apropiada. Es un baldaquino que se evidencia por el apoteósico remate. A no dudarlo es una de las obras cumbre de la retablística barroca.

Al proceso de focalización se opone el de dispersión; el envolvente del retablo cobra mayor importancia. En el retablo mayor del monasterio de Santa Creus, ocupa el nicho central la Virgen con el Niño. Pero el espacio aparece como aprisionado por los costados, donde a modo de grandes olas se disponen grandes portadas para alojamiento de estatuas.

Otra manera de expresar esta presión es la fractura del ático. El retablo se desborda hacia arriba. Lo testimonia el retablo mayor de la Cartuja de Aula Dei, en Zaragoza. Se inicia hacia 1757 por Manuel Ramírez de Arellano. La escena de la Asunción de la Virgen se desarrolla en ininterrumpida secuencia desde la Dormición, pasando por la subida al Cielo y la Coronación, ya en el frontón curvo partido del ático. El esquema arquitectónico ha iniciado el proceso de su disolución como consecuencia de una fuerza centrífuga que rehuye el punto central.

El retablo neoclásico retornará al imperio de lo arquitectónico, pero habrá de recomponer la dispersión impuesta en el último momento por el retablo barroco. Si se quiere un ejemplo máximo, lo depara el retablo de la Capilla del Pilar (Fig. 11). Realizada con planos de Ventura Rodríguez a partir de 1758, Ramírez de Arellano se encarga de la parte escultórica de los altares. En el centro se dispone la Venida de la Virgen. El portento sobrepasa la lógica estructural, de suerte que las dos columnas de severo mármol aparecen desbordadas. No hay más que una explosión milagrosa: la

30 *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Delegación del Patrimonio histórico-artístico, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1982, p. 239.

31 Ramón Otero Túniz: «El retablo de San Martín Pinario», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1956, pp. 229-243.

J. J. Martín González: *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983. p. 481.

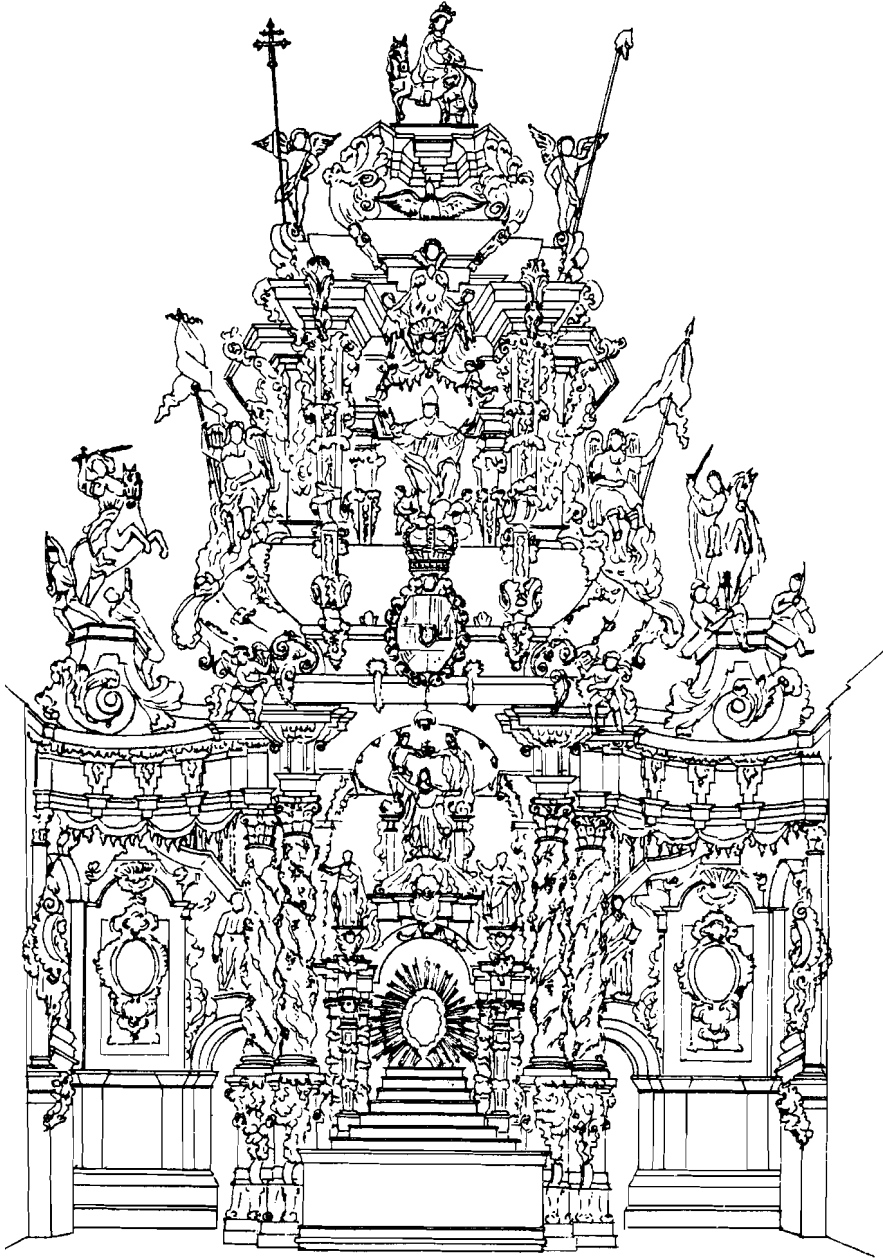


Figura 10. Santiago de Compostela. Iglesia de San Martín Pinario. Retablo mayor.



Figura 11. *Retablo del Camarín de la Virgen del Pilar. Zaragoza*

Virgen entre rayos, nubes y ángeles. Hay una sensación de estruendo glorioso. Separado está el grupo de los Siete Convertidos, que dirigen la vista hacia la Virgen. El retablo ha quedado disuelto.

B. TIPOLOGIA DEL CONTENIDO

Si bien en el estudio que realizamos no queda contemplada la iconografía en cuanto a tal, la índole de los temas o materias que el retablo encierra pueden determinar una tipología. El cómo se encajan dichos elementos en

el retablo, afecta a la disposición formal del conjunto, cual es la materia tipológica que analizamos.

1. **Retablo-relicario**

Desde la finalización del Concilio de Trento se produce una masiva acumulación de reliquias en conventos y santuarios. Era una manera que utilizaba la Iglesia para afirmar el culto a los Santos. Es sabido que El Escorial constituye el mayor depósito de reliquias que existan, ya que su fundador quiso integrar lo que representan en esa síntesis de poderes que entraña el monasterio³¹. Las reliquias se contienen en arquetas, recipientes de cristal, cabezas y brazos. Pero lo peculiar es que su disposición sea en forma de estantería o armario. Juan de Herrera programó este tipo.

De tal manera es un armario, que se cierra con puertas; en el interior están colocadas las reliquias en vasares. Palomero recuerda el retablo-relicario el que trazó Juan de Oviedo el Mozo para el monasterio de Nuestra Señora de Gracia, en Villamanrique de la Condesa. Díaz del Ribero realizaba a partir de 1630 los relicarios de la Capilla Real de Granada, para contener reliquias legadas por los Reyes Católicos. Los batientes contienen relieves.

Pero el relicario puede adoptar la forma de un gran retablo, con banco, orden de pilastras y remate. Habrá nicho para la imagen central. Se disponen numerosos cuerpos, en cuyas reducidas hornacinas se instalan las reliquias. Es un tipo arcaizante, pues supone la continuación del esquema de casillero del retablo plateresco. Hay otros retablos donde las reliquias se dispersan, mezclándose con estatuas que no contienen reliquias. Esto supone que su tipología no responde propiamente a la de relicario.

El retablo-relicario en el altar mayor ofrece ejemplos tan significativos, como el las Agustinas Recoletas de Medina del Campo. Y finalmente queda la capilla-relicario. Es un recinto en cuyas paredes se disponen estanterías de yeso para colocación de los relicarios. Los Jesuitas dieron buena muestra de este tipo.

2. **Retablo-rosario**

Es una modalidad que proviene del período gótico. El rezo del santo rosario originó este peculiar retablo, que permitía a la colectividad seguir con la mirada los distintos episodios de los misterios. El tipo procede de la Alemania gótica. Durante el siglo XVI esta modalidad alcanzó gran difusión en España. Los quince misterios aparecen representados en escenas perfectamente ordenadas. Durante el período barroco, la tipología siguió en boga.

En tierras riojanas se ofrece un tipo de retablo en que las escenas se disponen formando un círculo u óvalo. Testimonia el de la parroquia de Navarrete, de comienzos del siglo XVII (Fig. 12). En el centro se halla la

32 Cornelia von der Osten Sacken: *El Escorial. Estudio iconológico*, Xarait Ediciones, Madrid, 1984.

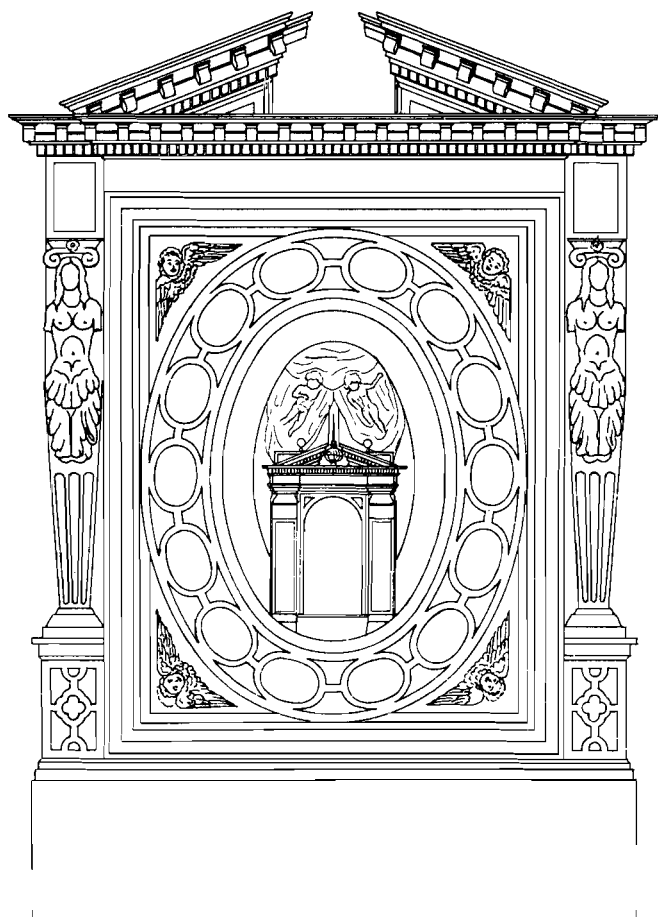


Figura 12. *Navarrere (La Rioja). Iglesia parroquial. Retablo-rosario*

Virgen del Rosario. Rodeando el nicho hay una pintura de ángeles que sostienen el rosario, que llega hasta dos santas dominicas. Pero lo que le peculiariza son los relieves con las escenas de los misterios³³. Otro ejemplo lo apreciamos en Fuentes de Jiloca (Zaragoza). En el centro se halla la Virgen ofreciendo el rosario, y en torno los misterios, formando un óvalo.

En Sevilla el retablo del Rosario del convento de la Madre de Dios, se acomoda a la modalidad de arco de triunfo³⁴. El retablo fue encargado

³³ Son catorce escenas debido a que la representación de la Virgen del Rosario representa uno de los misterios.

³⁴ Palomero: *El retablo sevillano del Renacimiento, ob. cit.*, p. 228. Ofrece el dibujo del retablo.

en 1593. En el centro lleva la Virgen del Rosario, y a su lado se halla Santo Domingo. Los quince misterios aparecen distribuidos en sentido vertical, de abajo hacia arriba.

Diversos ejemplares se muestran en Cataluña³⁵. Los encargan las cofradías del «Roser» (Rosario). En 1704 contrata Pablo Costa el retablo del Rosario de la iglesia parroquial de San Esteban, de Olot. Las escenas se disponen conforme a un programa: de abajo hacia arriba, y de izquierda a derecha. Los misterios dolorosos se sitúan en el banco, los gozosos en el primer cuerpo y los gloriosos en el segundo. Hay cambios en la ordenación, con objeto de resaltar el tema de la Asunción, que se sitúa en el centro; y por lo mismo la Coronación de la Virgen se emplaza encima. El retablo de la Virgen del Rosario de Mataró fue concertado en 1691 por Antonio Riera, Mariano Riera y Luis Bonifás. También se ordenan los misterios de igual manera: dolorosos, gozosos y gloriosos.

El retablo del Rosario de la parroquial de Sitges mantiene la ordenación de abajo hacia arriba, aunque en el orden hay mudanzas, como la colocación de la Virgen en el centro.

3. Retablo-sepulcro

Durante el siglo XVI fue tan abundante la escultura funeraria, que se explica la creación de un retablo en que asociaran los sepulcros situados a ambos lados del presbiterio. Aunque sea por vía de excepción, también existe esta variedad en el barroco, por lo menos en el siglo XVII. Hay diferencias, pues aunque los sepulcros se asocian, aparecen separados del núcleo del retablo. Así se aprecia en el monasterio de Santiponce (Sevilla). Juan Martínez Montañés concertó en 1609 el retablo mayor, con ensamblaje y escultura. Pero al mismo tiempo realizó los nichos y estatuas funerarias de los fundadores del monasterio, Don Alonso de Guzmán el Bueno y Doña María Alonso Coronel.

Mejor definición adquiere el conjunto de la capilla mayor del convento de Las Huelgas (Burgos). En 1665 lo concertaron el ensamblador Policarpo de la Nestosa y el escultor Juan de Pobes. En la obra se incluyeron las estatuas de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra, fundadores del monasterio. En esta ocasión tanto el nicho como los demás adornos son prolongación del retablo, de suerte que se define perfectamente el tipo de retablo-sepulcro. En cambio aparecen separados los sepulcros de los fundadores del Colegio de la Compañía de Jesús de Segovia, situados a ambos lados del retablo mayor, que concierta en 1678 el ensamblador segoviano José Vallejo Vivanco.

Con entera independencia de este tipo, hay que considerar el retablo destinado a la colocación del sepulcro de Cristo. Los Cristos Yacentes de Gregorio Fernández fueron destinados por lo común al banco de los retablos, de tal manera que la idea de altar-sacrificio quedara evidenciado por el sacrificio real de Cristo. Así estuvieron los retablos de los Capuchinos de

³⁵ Los cita Aurora Pérez Santamaría, en su tesis doctoral ya mencionada. Deferencia de la autora.

El Pardo, de la Cartuja de Aniago y de la catedral de Segovia. En éste aún permanece el Cristo yacente en el banco en la capilla de su nombre, que fuera adquirida por don Cristóbal Bernaldo de Quirós³⁶.

En diversos retablos barrocos de la comarca de Valladolid perdura este tipo de retablo, con el Cristo Yacente detrás del altar y dentro de vitrina. Pero poseemos un retablo que reúne condiciones de relevante valor, dentro de esta tipología, que podríamos llamar *retablo-sepulcro* de Cristo. Se trata del retablo de la Capilla de la Buena Muerte, en la iglesia de San Miguel, de Valladolid (Fig. 13). Se partió de un Cristo Yacente, de Gregorio Fernández. Está colocado dentro de urna acristalada, en el banco. Se fabricó el retablo en el cuarto decenio del siglo XVIII, siguiendo la tipología del de Cristo Yacente en el banco. Es una obra ingeniosa, de la órbita de Pedro de Sierra. En la parte central se dispone un Calvario y en la superior el tema de la Piedad. De esta suerte la calle central del retablo representa una acumulación de dolor. La muerte de Cristo es toda una meditación lacerante.

4. Retablo-vitrina

La escultura en cera había desarrollado los *escaparates*, es decir, aquellas escenas que suponían una reducción a lo pequeño de algo real. El cristal protege las escenas, ya que en ellas se recogen pormenores anecdóticos de ambiente, aparte de que la fragilidad de la cera aconseja mantener la obra a cubierto. El espacio constituye una habitación completa. Así surgió el retablo-vitrina.

Duque Cornejo realizó los retablos-vitrina de la iglesia de San Luis de los Franceses. San Ignacio de Loyola aparece retirado en la Cueva de Manresa (Fig. 14). La roca, la calavera, el Crucifijo y la pluma, todo se sitúa en el espacio. La sensación es de un escaparate de cera ampliado. Ciertamente también se hicieron retablos-vitrina para imágenes de vestir, por la protección que necesitaba el vestido.

5. Retablo-soporte de pinturas

Hay retablos que están concebidos únicamente para acoplar un repertorio de pinturas de pequeño tamaño. Es algo diferente al retablo «con pinturas». Tipológicamente el retablo está a merced del contenido. Su razón es exhibir las pinturas. Hay dos posibilidades: puede tratarse de un conjunto especialmente concebido con una temática programática; o bien reunir una colección que se considera oportuno mostrar a la veneración.

El caso de retablo programático está representado por el de la Virgen de Guadalupe, del convento de las Descalzas Reales de Madrid. Se trata de un conjunto de pinturas al óleo sobre espejo, que Wethey asigna a Herrera

36 J. J. Martín González: *El escultor Gregorio Fernández*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980. Véase el diseño del retablo de la Cartuja de Aniago, p. 151.

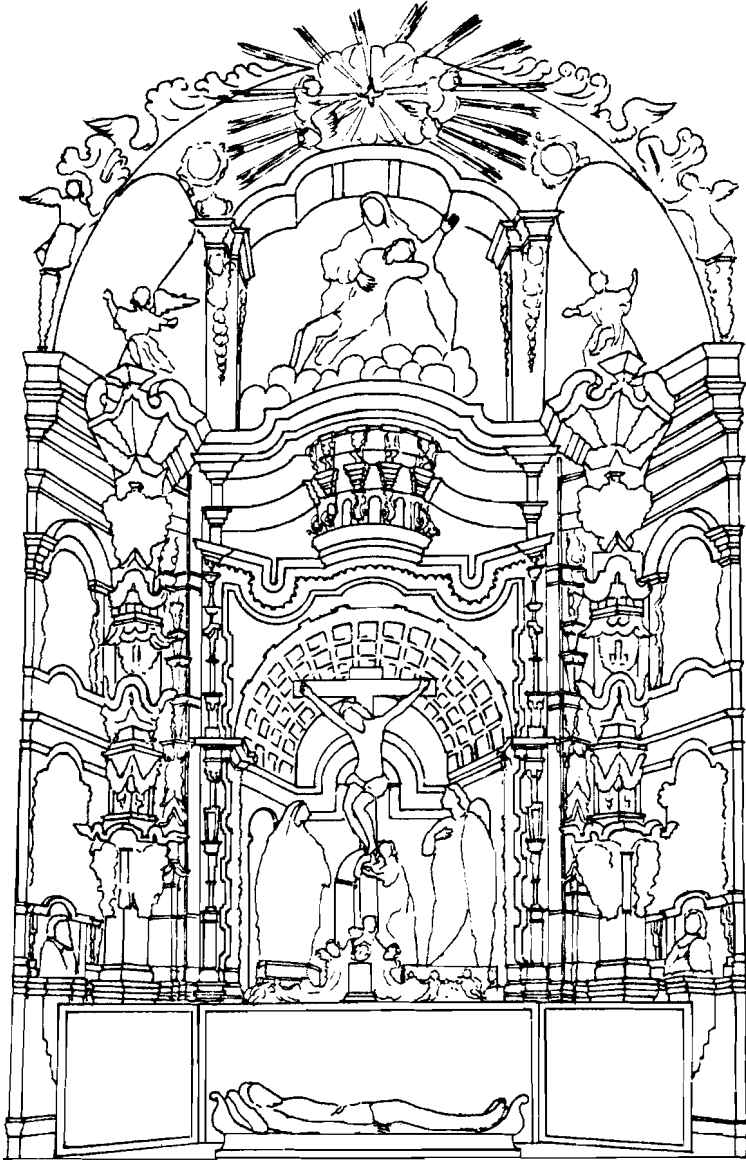


Figura 13. Valladolid. Iglesia de San Miguel. Retablo de la Buena Muerte

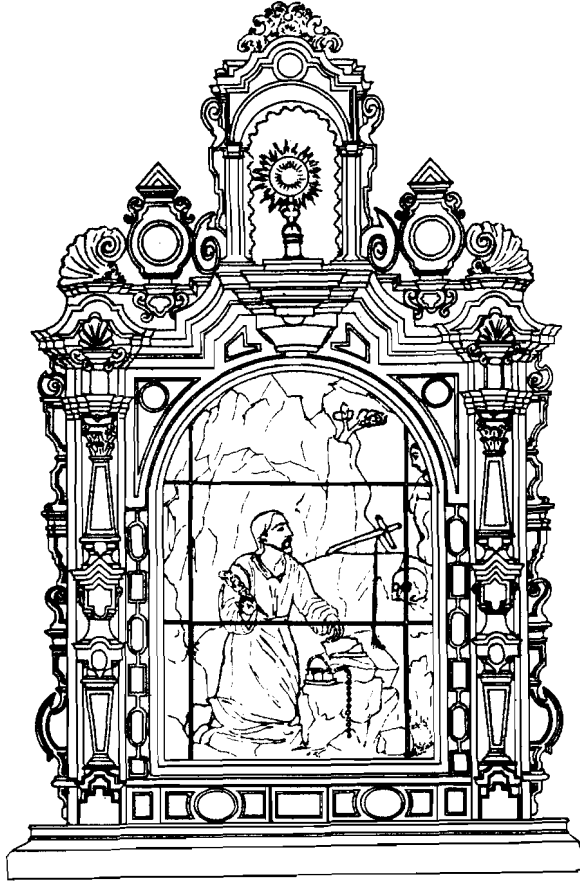


Figura 14. Sevilla. Iglesia de San Luis de los Franceses. Retablo de San Ignacio de Loyola

Barnuevo³⁷. Se distribuyen en dos núcleos: el retablo y la hornacina que lo envuelve. Diríase una suma ordenada de cuadros. El retablo tenía en el centro la estatua de la Virgen de Guadalupe, que no se ha conservado. El retablo suma 30 pinturas; en los flancos y en el interior de la arcada se disponen otras 21 pinturas. Constituye una alambicada composición, sujeta a una clave que no se ha encontrado. La intención es palpable: exaltar a la Virgen María. En unas pinturas se ensalza a las mujeres del Antiguo Testamento, que anticipan las virtudes de María. En otras se narra la vida

37 Harold E. Wethey y Alice S. Wethey: «Herrera Barnuevo and his chapel in the Descalzas Reales». *The Art Bulletin*, 1977, pp. 15-34.

De los mismos: «Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales, *Reales Sitios*, 1967, tercer trimestre, pp. 12-21

de la Virgen, como suma de virtudes. Es un tipo de retablo que continúa la tipología del siglo XVI, denominada de casillero.

Un caso muy similar lo ofrece el retablo mayor de la iglesia del Buen Suceso de Sevilla. Contiene en el centro un retablo de dos cuerpos. En la hornacina central se aloja la Virgen del Carmen; en la parte superior figura el profeta Elías. El retablo se acomoda dentro de una hornacina, decorada en su doble arquería por treinta y dos pinturas, atribuidas al pintor sevillano Domingo Martínez³⁸. El retablo está atribuido a José Fernando de Medinilla y se fecha hacia 1733. Las pinturas desarrollan la temática de la Generación temporal de Cristo. La ordenación es regular; son las propias pinturas, con sus variados marcos (ovalados y mixtilíneos), el elemento modular del tipo.

La iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla ofrece un suntuoso retablo mayor³⁹. Su arquitectura se debe a Pedro Duque Cornejo. Su disposición es de hornacina, cobijada bajo un monumental dosel que dos ángeles mantienen descorrido. Hay una sumarisima organización arquitectónica, como cuatro columnas torsas. Pero en seguida se advierte que Duque Cornejo tuvo que renunciar a un esquema arquitectónico de mayor definición, ya que había de dar respuesta a lo que realmente se le pedía: colocar un repertorio de pinturas y relicarios (Fig. 15). En la parte superior se ofrece la representación pictórica de San Luis rey de Francia. Numerosos cuadros de forma rectangular y ovalada, pueblan el retablo. De ahí la diversidad de tamaños de tales cuadros.

6. Los grandes Transparentes

Si bien el transparente es un elemento trascendental en la arquitectura y la retabística barroca, gracias al de la catedral de Toledo ha alcanzado especial renombre. Por tal razón en este ensayo de tipología que estamos desarrollando, justo es que le dedicamos alguna consideración⁴⁰. En 1721 firma Narciso Tomé la traza para realizar esta obra, en la que intervienen todos los miembros de la familia. Si quisiéramos acomodarlo a alguna de las clasificaciones que hemos hecho, habríamos de decir que es por antonomasia el retablo eucarístico (Fig. 16). En este caso no es tanto el de permitir decir la misa, como exponer el Santísimo. Lo que sucede es que esta función se encomienda al camarín, que está dentro del muro, en el espacio que hay entre el Transparente y el retablo mayor. La custodia es la del retablo mayor, conectada de esta suerte a la girola. Es un retablo centrípeto, siendo precisamente la Gloria con sus rayos el elemento focal de todo el retablo. Y para mayor unidad, el linternón abierto en la bóveda proyecta un torrente de luz oblicuamente sobre el retablo, de manera que se potencia su resalto.

38 Enrique Valdivieso: *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1986, p. 316.

39 Antonio de la Banda y Vargas: *La iglesia sevillana de San Luis de los Franceres*. Sevilla, 1977.

40 Nina Ayala Mallory: «El Transparente de la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, 1969, p. 255.

AVANCE DE UNA TIPOLOGIA DEL RETABLO BARROCO

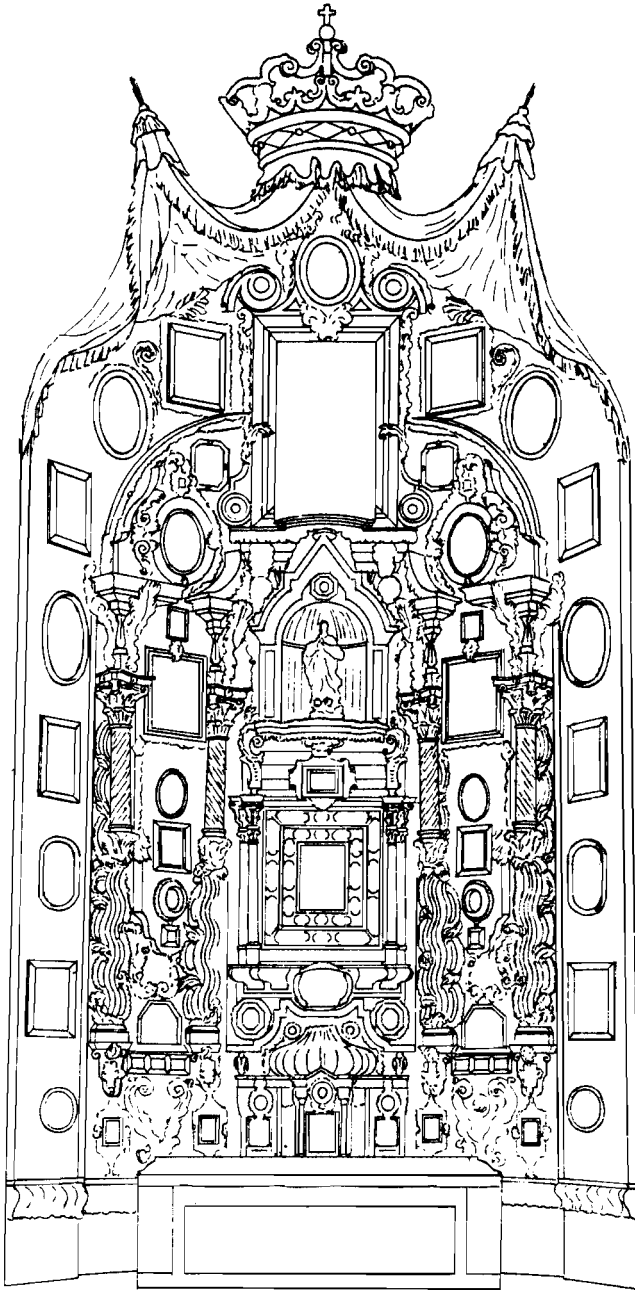


Figura 15. Sevilla. Iglesia de San Luis de los Franceses. Retablo mayor

Hay un doble transparente: el pequeño, que ilumina el camarín partiendo de la Gloria; y el colosal, que viene de la bóveda, con deslumbrador efecto. Este último es el que ha consagrado el nombre de Transparente.

Hasta ahora no se había prestado la atención que merecía el Transparente de la catedral de Cuenca⁴¹ (Figs. 17 y 18). Ya desde el siglo XVI el cabildo conquense deseaba dedicar una distinguida capilla a San Julián. El proyecto se fue demorando, entre otras razones por no hallar el debido emplazamiento. La urna de San Julián se pensaba colocar en el retablo mayor. El proyecto que finalmente se acometió fue el que realizó Ventura Rodríguez, a raíz de su visita a Cuenca en 1751. Su proyecto era doble: un nuevo retablo mayor, y una capilla dedicada a San Julián, a sus espaldas, en la girola. Ventura Rodríguez eliminó la madera, confiando toda la obra al uso combinado de mármoles, jaspes y bronces. El propio Ventura Rodríguez realizó una memoria, indicando de dónde debían extraerse los materiales: las estatuas y relieves habrían de ser de mármol de Carrara. Para la estatuaria de mármol se designó al escultor Francisco Vergara, que estaba en Roma. En 1755 contrataba éste tres relieves de la vida de San Julián y tres virtudes teológicas.

No hay la menor duda de que Ventura Rodríguez se inspiró en el Transparente de la catedral de Toledo. La idea de hacer otro retablo a espaldas del de la capilla mayor, el uso de materiales nobles, así como el sistema de iluminación desde la parte superior, evidencian tal inspiración. Sin embargo hay diferencias. En rigor lo que se ha formado en la girola es una capilla de planta cuadrada. En el testero y las paredes laterales se colocaron relieves de la vida de San Julián, debidos a Francisco Vergara. Sobre el altar se encuentra la urna del Santo. En la parte superior del frente, a modo de retablo, se hallan las tres Virtudes. La de la Fe se muestra en el interior de un óculo perforado. La luz entra en la capilla desde esta parte superior, que está abierta. La capilla presenta bóveda, con un óculo elíptico, a través del cual llega la luz alta a la capilla, guiada por un haz de rayos de madera dorada. La diferencia con Toledo es palpable: la luz no viene del exterior, sino del interior. Y tiene dos procedencias. Una actúa frontalmente; otra viene de arriba. Mientras que en el Transparente de Toledo la luz es deslumbradora, misteriosa (como todo lo barroco), en Cuenca su efecto es más cerebral. El tránsito hacia lo neoclásico es patente, tanto por la sobriedad de líneas como por el efecto lógico de la luz.

Otro rasgo que conecta Cuenca con Toledo es que Ventura Rodríguez proyectó el retablo mayor con un óculo en su parte inferior, para que la urna de San Julián resultara visible desde la capilla mayor. Y con ello se obtiene otra diferencia. En Toledo el transparente exalta la Eucaristía; en Cuenca, las reliquias de San Julián.

41 José Luis Barrio Moya: «Las obras de Ventura Rodríguez en Cuenca», en el libro *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Madrid, 1983, pp. 259-269.

José Luis Barrio Moya: «Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones», en el libro *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985, pp. 149-198.



Figura 16. Toledo. Catedral. El Transparente.

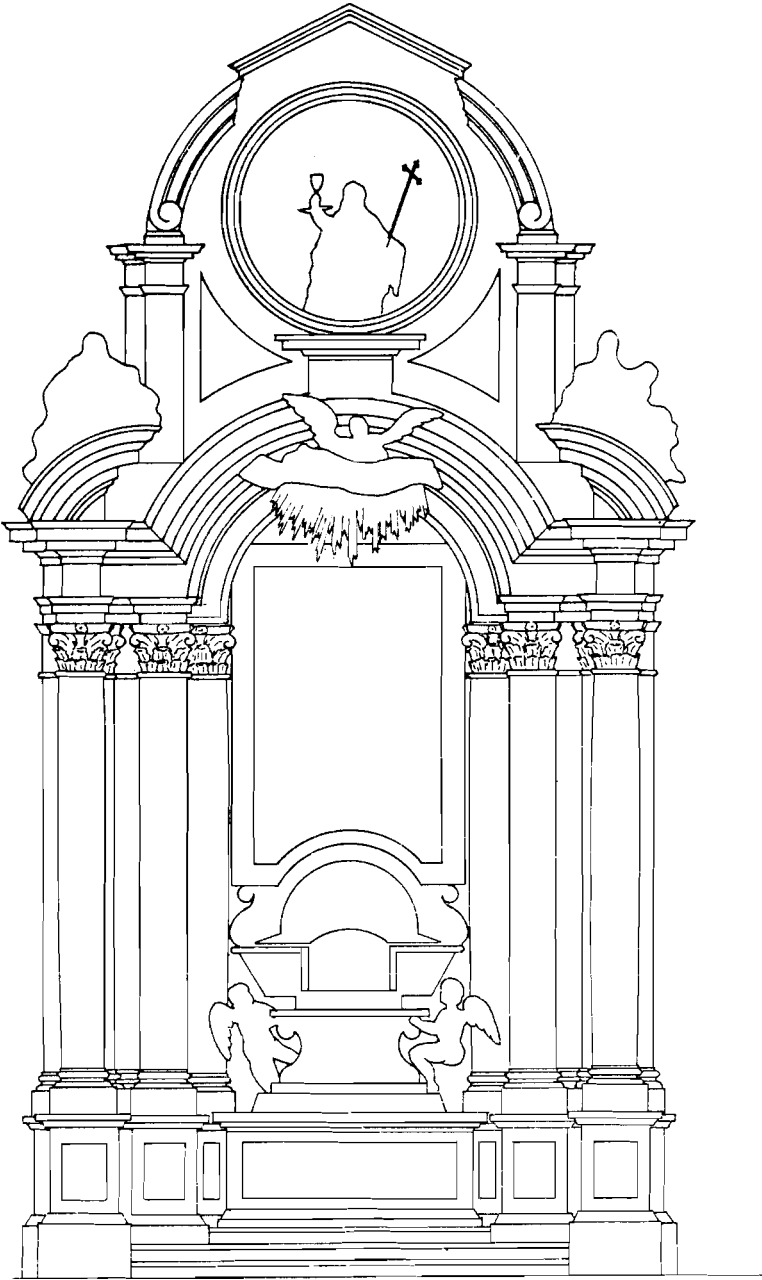


Figura 17. Cuenca. Catedral. Capilla de San Julián, con el retablo del Transparente.

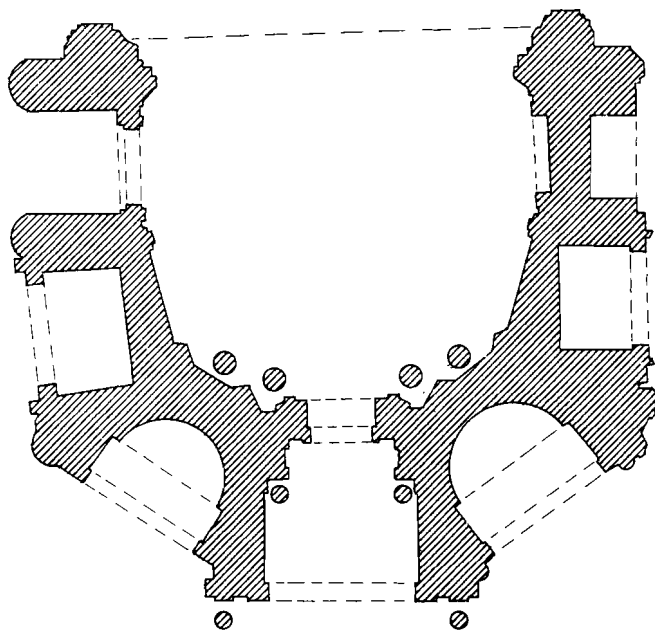


Figura 18. Cuenca. Catedral. Planta de la Capilla de San Julián y de la capilla mayor.

C. BALDAQUINOS

El baldaquino suministra la más variada tipología, lo que justifica que sea tratado aparte. Ha de estudiarse teniendo en cuenta la función que cumple y su emplazamiento. Se presenta unas veces como un elemento independiente; otras veces adopta el aspecto de un retablo.

1. El baldaquino exento

La función del baldaquino exento es favorecer un culto circulante. Los fieles acceden al recinto, que habitualmente es un camarín, y están en condiciones de contemplar el monumento en todo su perímetro. El culto y la misa no guardan relación en este caso. El baldaquino está unido a la oración, a la peregrinación. Por lo común en el baldaquino se emplaza la reliquia de un santo, una imagen devota (Crucifijo, la Virgen, un santo), pero también puede estar unido a la Eucaristía. Hay baldaquinos eucarísticos. Por su disposición exenta, semejan una custodia procesional, pero en su concepción y diseño ha influido poderosamente el continuo empleo de catafalco para las honras fúnebres, como señala Bonet Correa⁴².

⁴² Antonio Bonet Correa: «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del barroco español», *Archivo Español de Arte*, 1961, p. 285.

El baldaquino exento es una derivación del ciborium de las basílicas cristianas, que sin interrupción siguió en uso. Pero a partir del baldaquino hecho por Bernini para San Pedro de Roma, toma un alcance significativo. Se monumentaliza. Bernini hizo esta obra (1624-1633) para exaltar el lugar del enterramiento de San Pedro; pero a la vez actúa como ciborium sobre el altar; por añadidura consagra el empleo de la columna salomónica. Su papel de concentrar la vista, de rubricar el culto, está patente.

El hermano jesuita Francisco Bautista es autor de la Capilla del Cristo de los Dolores, de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, de Madrid, que como señala Bonet Correa aparece concebida para albergar el retablo-baldaquino⁴³. Es una construcción de madera, de planta octogonal, con cúpula perforada para que penetre la luz. En el interior se halla la imagen objeto de culto: el Cristo de los Dolores. Hizo la traza el hermano Bautista; la ejecución correspondió a Juan de Ursularre.

También la capilla de San Isidro de Madrid, en la iglesia de San Andrés, está pensada para rendir culto al santo, cuyas reliquias se emplazan en el baldaquino. Como se sabe esta obra fue destruida en 1936. En la cámara central de la capilla se erigía el baldaquino. Herrera Barnuevo es el autor del proyecto de baldaquino para este emplazamiento que se conserva en la Biblioteca Nacional. Todo el poder imaginativo del autor se concentra en este ostentoso baldaquino. Ofrece dos cuerpos, el inferior para el tabernáculo; en el segundo se sitúa el arca para las cenizas del santo. Pero de todas suertes este suntuoso proyecto no se realizó; sí en cambio otro según diseño más sobrio de Juan de Lobera, de 1660⁴⁴. Se componía de un sólo cuerpo, de planta cuadrada. en cuyo centro estaba el arca con las reliquias; tenía un hermoso coronamiento.

Francisco Hurtado Izquierdo proyectó el Sagrario de la Cartuja de Granada, obra que fue concluida en 1720. Ofrece como antecedente el tabernáculo de la iglesia de Santo Domingo, obra hecha en 1700⁴⁵. Es un baldaquino eucarístico, hecho para la adoración de la Sagrada Forma. Está colocado en el centro de la capilla (Figs. 19 y 20). Es obra hecha con mármoles de colores, lo que presta gran suntuosidad. Tiene planta cuadrada. El cuerpo principal ofrece el sagrario en el centro. Ocho columnas salomónicas, de fuste desnudo, dan gracioso movimiento al conjunto. Hay una cúpula pénsil sobre el tabernáculo. Se remata con un abierto edículo. Dos ventanas redondas permiten ver el Santísimo desde el exterior de la capilla.

También baldaquino eucarístico es el del convento de Santa Clara, de Murcia (Fig. 21). El atributo de Santa Clara es la custodia. Salcillo realizó

43 Antonio Bonet Correa: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Instituto «Diego Velázquez», segunda edición, 1984: p. 33.

44 Harold E. Wethey: «Decorative projects of Sebastián de Herrera Barnuevo», *Burlington Magazine*, 1956, pp. 1-3.

Virginia Tovar Martín: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios madrileños. 1975, p. 115.

45 René C. Taylor «Francisco Hurtado and his school», *The Art Bulletin*, 1950.

Antonio Gallego Burín: *El barroco granadino*, Madrid, 1956.

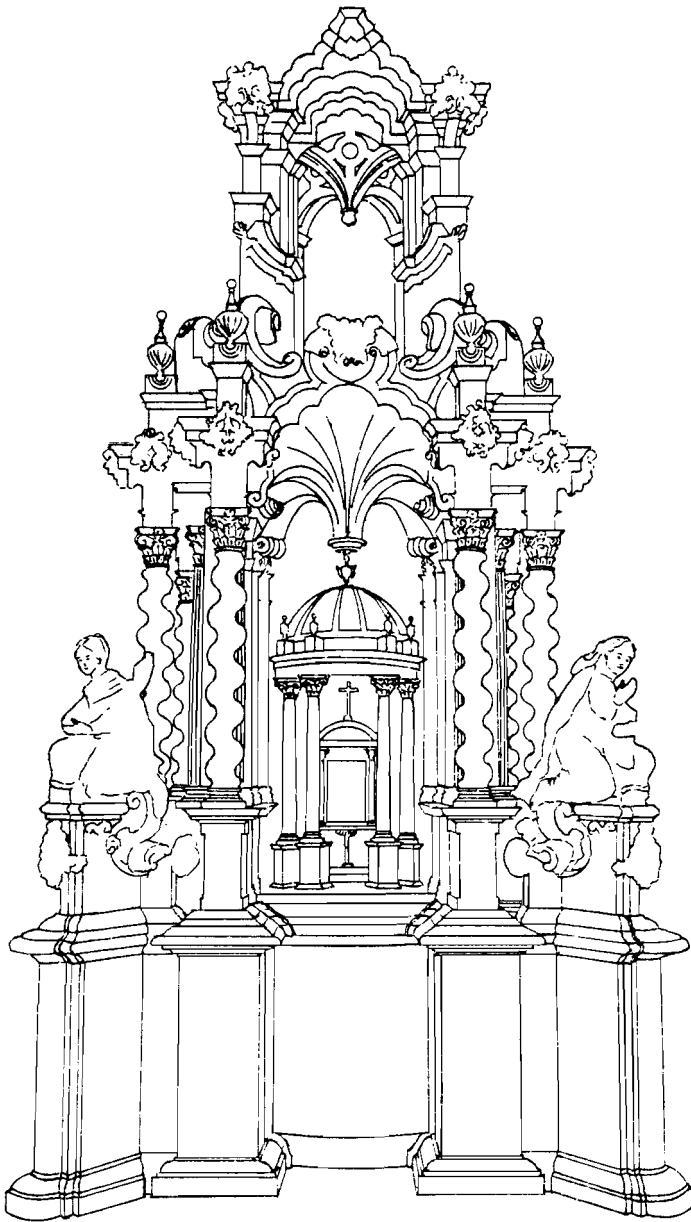


Figura 19. Granada. Cartuja. Baldaquino del Sagrario.

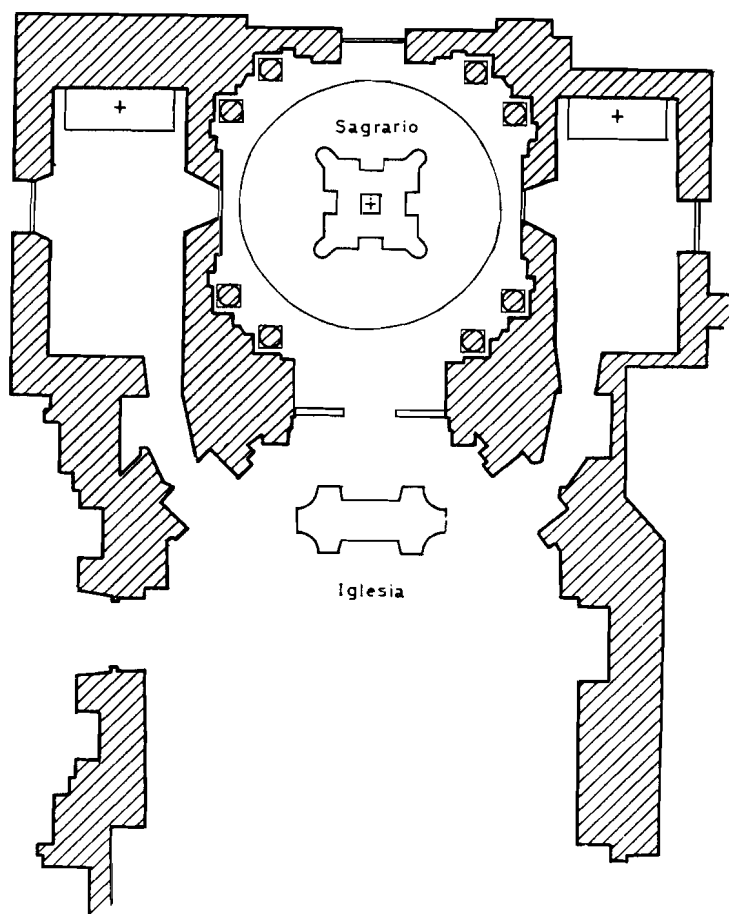


Figura 20. Granada. Cartuja. Planta del Sagrario, con el baldaquino en el centro

el diseño del baldaquino y acometió las esculturas⁴⁶. Parece que el diseño del monumento está inspirado en dibujos del Padre Pozzo. Tiene planta octogonal, si bien son más cortos los lados angulares. En el cuerpo principal se halla un gran manifesdador, rodeado de una aureola de rayo, con dos ángeles en actitud de adorar. Dentro de hornacinas, se hallan las cuatro

46 Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII, Catálogo editado con motivo de la Exposición, de la que fue comisario don Cristóbal Belda, Murcia, 1984, p. 104, en artículo de Cristina Gutiérrez-Cortines y Elías Hernández Albadalejo.

Véase Cristóbal Belda, «La talla y diseño de retablos» en «El gran siglo de la escultura murciana», que figura en la *Historia de la Región Murciana*, pp. 395-519, tomo VII, ediciones Mediterráneo. Murcia, 1980.

AVANCE DE UNA TIPOLOGIA DEL RETABLO BARROCO

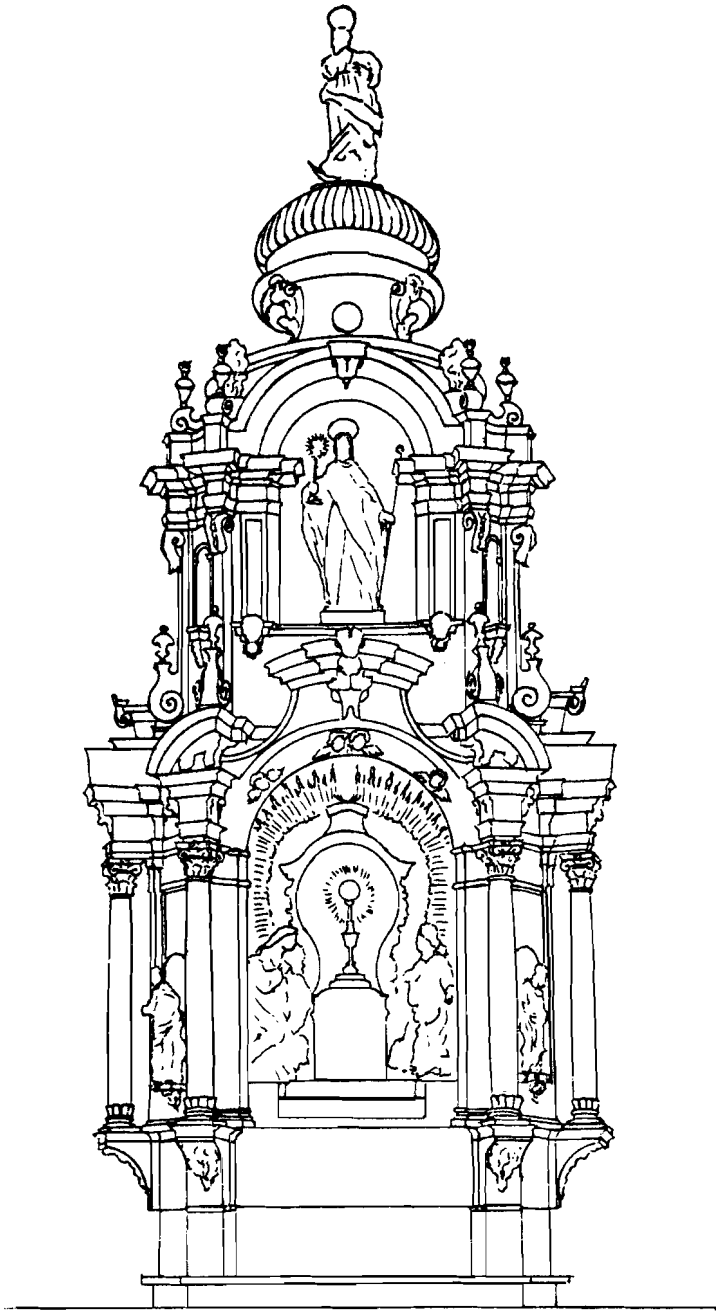


Figura 21. Murcia. Convento de Santa Clara. Baldaquino

figuras de Evangelistas. El edículo superior contiene la estatua de Santa Clara. Rematando hay una media naranja, con la escultura de la Inmaculada. Pues bien, todo el conjunto está proyectado para la exposición ininterrumpida del Santísimo Sacramento. Es un hecho excepcional, ya que lo habitual es que el Santísimo se muestre a determinadas horas.

El baldaquino exento fue insistentemente empleado en Aragón⁴⁷. El de fecha más antigua es el de San Pedro Arbués, en La Seo de Zaragoza. En 1666 se acordaba realizarlo, pero debió de ejecutarse en la década del setenta. Está formado por cuatro columnas salomónicas, que sostienen el dosel, imitación de colgantes de tela, como en el baldaquino de San Pedro. Y de igual forma la cubierta está perforada para que entre la luz. En el interior se halla la estatua de San Pedro Arbués; atribuida a Juan Ramírez de Arellano.

Sigue más de cerca el modelo de Bernini el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca⁴⁸ (Fig. 22). Belén Boloqui piensa que el modelo fue conocido en Zaragoza a través de un grabado. En dicha colegial el baldaquino se coloca bajo una cúpula, de forma elíptica. La obra se contrató en Zaragoza, con el cantero Martín de Abaría. Este realizó las cuatro columnas salomónicas en mármol negro de Calatorao. La estatua de la Asunción se asigna al escultor Francisco Franco y se fecha en 1682. Ya del siglo XVIII es el baldaquino de la iglesia de San Felipe y Santiago, en cuyo fondo se aprecia el grupo escultórico de dichos santos, debido a José Ramírez de Arellano.

2. El baldaquino no exento

Su misión es resaltar el culto en la capilla mayor, bien de un santo o de la Eucaristía. Por ser baldaquino, supone unos apoyos en forma de columna y una coronación. El fondo puede ser un retablo.

Sin duda el ejemplo más característico lo representa el tabernáculo de la catedral de Santiago de Compostela. La tumba del santo era objeto de adoración, al permitirse la bajada de los fieles hacia el lugar del enterramiento. Pero el sacrificio de la misa ofrecido sobre la supultura constituye el misterio salvífico; por eso la Eucaristía es el corolario, como esperanza, tras la muerte. El lugar tuvo que ser necesariamente la capilla mayor, bajo la cual está la cripta.

En 1657 José Vega y Verdugo hace el proyecto del «tabernáculo»; de su realización se encargó Domingo de Andrade, quien dio por concluida la obra en 1677⁴⁹. Se sabe que Vega y Verdugo tomó por modelo el Baldaquino de Bernini, si bien en Santiago las columnas no quedan exentas, sino que forran

47 Belén Boliqui Larraya: *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez*, *oh. cit.*, p. 124.

48 Belén Boloqui Larraya: «El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 1986, núm. XXIV, pp. 33-63.

49 Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1966, pp. 262 y 285. Dibujo del tabernáculo en p. 287.

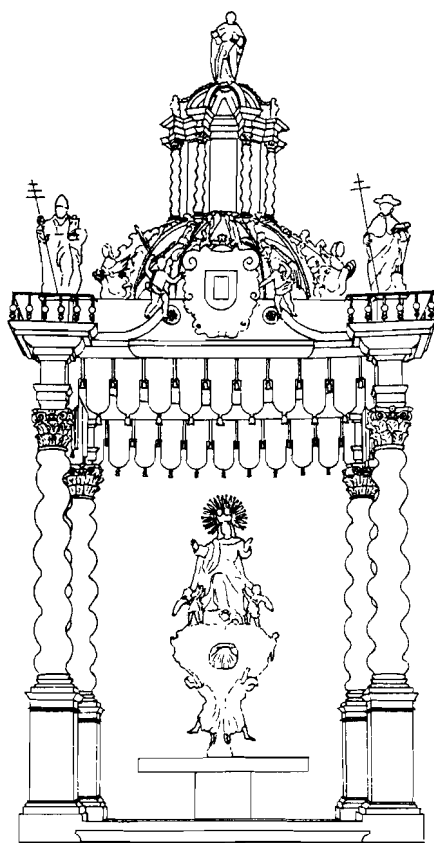


Figura 22. *Daroca (Zaragoza). Iglesia Colegial. Baldaquino.*

las paredes de la capilla mayor. La originalidad consiste en las figuras de ángeles-atlantes, que sostienen el remate, que viene a ser una especie de dosel en forma de pirámide escalonada, que puede estar inspirada en la terminación de las torres del claustro de la misma catedral.

Aunque se le denomina tabernáculo, es un verdadero baldaquino. Dentro de éste está el tabernáculo de plata. El muro se vacía, de manera que las columnas salomónicas envuelven los fragmentos del muro que han sido mantenidos para soporte. Ya Bernardo Cabrera había proyectado columnas salomónicas al hacerse los primeros diseños del tabernáculo. Y él las empleó primero en el retablo de las Reliquias de la catedral. Aunque se hace referencia al Baldaquino de San Pedro, la idea vino a través de Madrid. Se ha recordado el hecho de que se consultara al arquitecto y ensamblador madrileño Pedro de la Torre. En suma, el baldaquino parte de la idea del

sepulcro y desarrolla el eje cultural de altar, tabernáculo con expositor y busto del Apóstol.

Tal éxito tuvo la obra, que se imitó en el monasterio de Osera y en la capilla del Cristo de la catedral de Orense.

3. El retablo-baldaquino

Supone una fórmula de transición, entre el baldaquino y el retablo que sirve de fondo. No hay por lo tanto desarrollo espacial que permita la circulación. Se recoge el pensamiento de que la disposición de baldaquino es una manera de honrar; es su simbolismo de trono lo que se incorpora.

Grandiosa muestra constituye el retablo mayor del Hospital de la Caridad, de Sevilla⁵⁰. Hizo la traza y el ensamblaje Bernardo Simón de Pineda; de la escultura se ocupó Pedro Roldán y de la policromía Juan de Valdés Leal. No hay 'duda de que en edificio concebido en un plano de austeridad, el retablo supone una huida hacia lo suntuoso, como representación de lo trascendente.

Es un retablo concebido para única escena: el Entierro de Cristo. Valía la pena resaltar el episodio bajo un baldaquino de cuatro columnas (las posteriores adheridas al fondo del retablo) y cúpula ovalada. Es, pues, un baldaquino, aunque aplanado. Es más, el ático se dispone en forma de arquería, de manera que las cuatro columnas salomónicas dispuestas en planos distanciados, sugieren otro colosal baldaquino. Diríase un baldaquino dentro de otro baldaquino (Fig. 23).

4. El medio baldaquino

Dos columnas colosales a cada lado, una exedra y remate de media naranja, forman un espacio profundo, que viene a ser como la sección de un baldaquino visto por dentro. Se ha hecho a la medida de la capilla. Significa volver a la idea del antiguo ciborium, de sacralizar el espacio mediante el simbolismo que representa la protección celeste. Por tal razón en el fondo se abre un gran nicho vertical, que es el «tronos» de los sagrado. Allí se acogen el sagrario, el manifestador y los grupos escultóricos, que penetran en el cascarón.

A esta tipología responde el retablo mayor de la iglesia de las Calatravas, de Madrid, realizado por José de Churriguera⁵¹. Lo encargó el Consejo de la Orden de Calatrava para un edificio central de la misma, lo que atestigua el interés que poseía en que se acometiera una obra importante. Adopta un aspecto triunfal. Flanquean dos columnas a cada lado, que reciben la media naranja. En la calle central se sitúan el tabernáculo, la efigie de

⁵⁰ Paulina Ferrer Garrofé: *Bernardo Simón de Pineda*, en la serie *Arte Hispalense*, Sevilla, 1982.

⁵¹ Antonio Bonet Correa: «Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid», *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 21.

AVANCE DE UNA TIPOLOGIA DEL RETABLO BARROCO

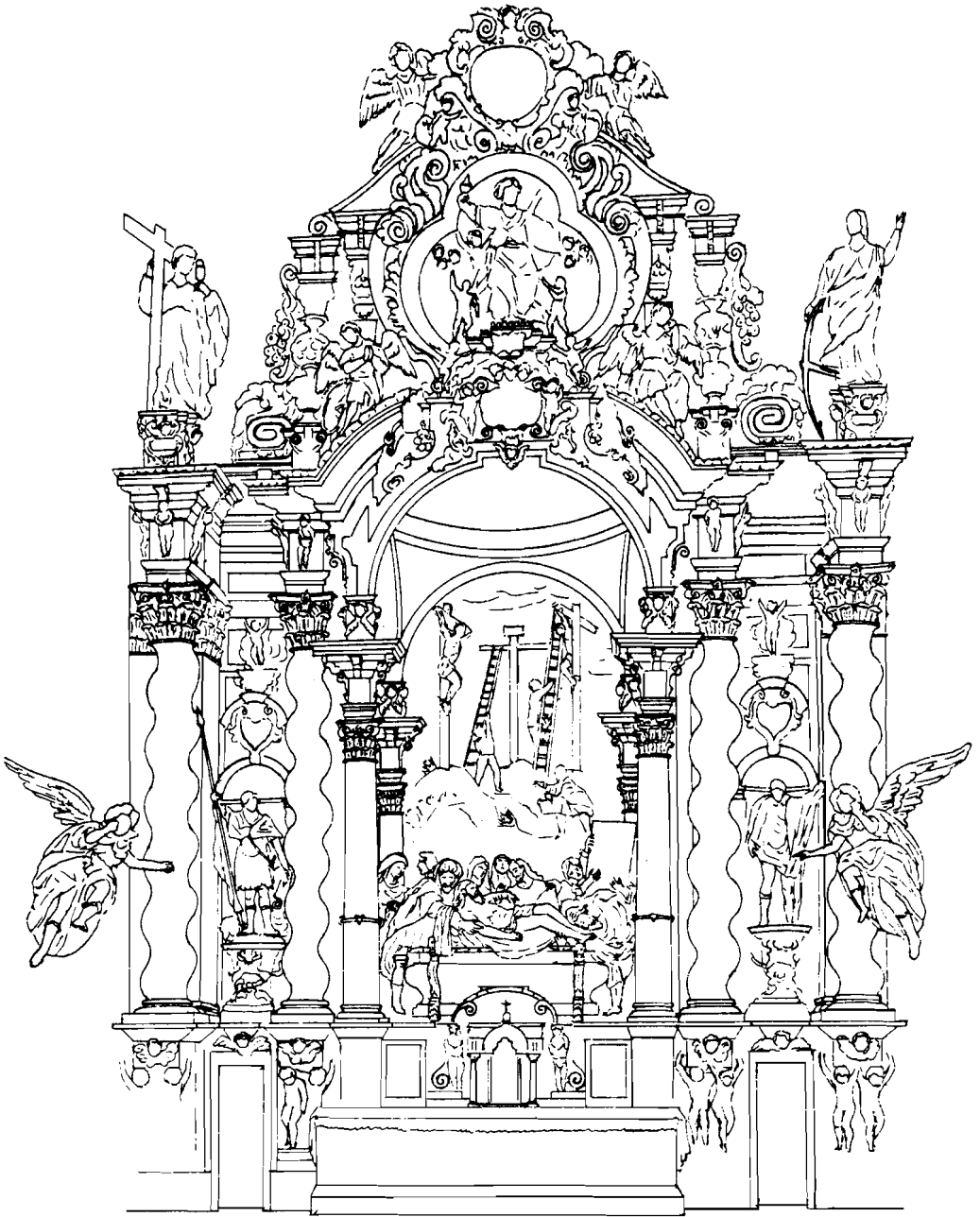


Figura 23. Sevilla. Iglesia del Hospital de la Caridad. Retablo mayor.

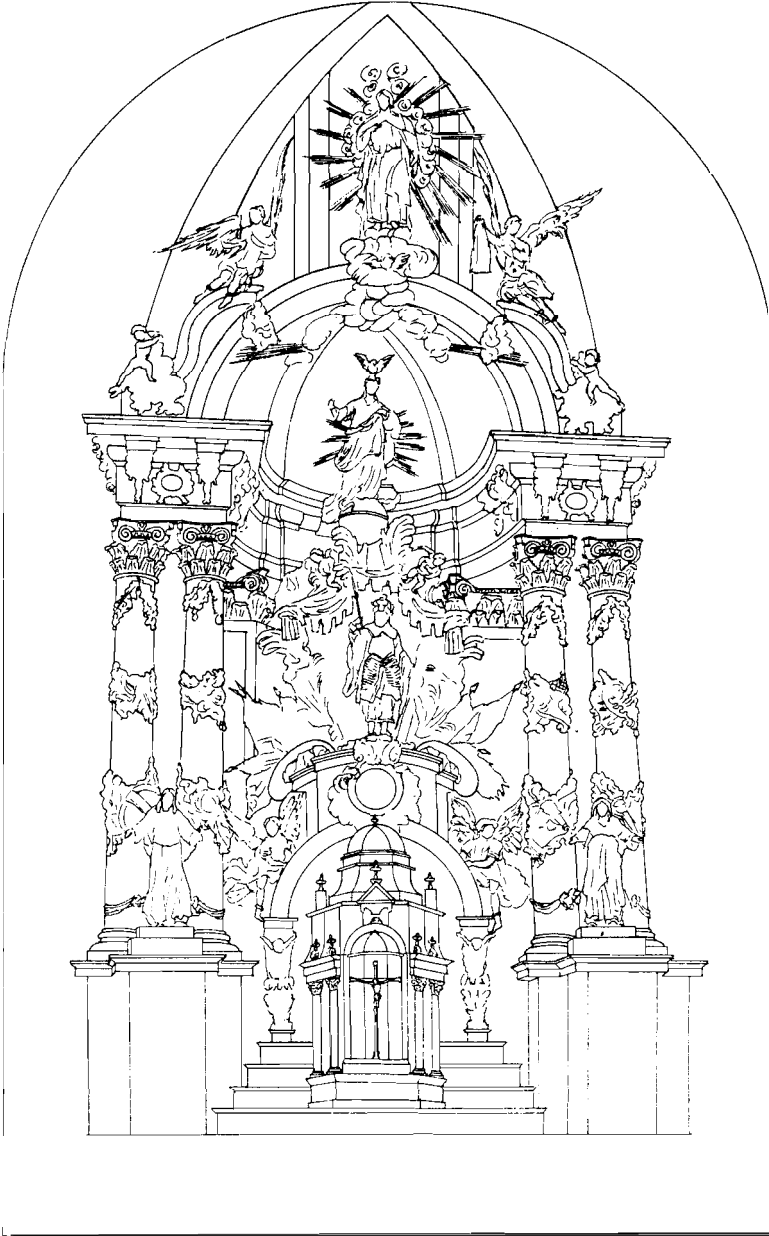


Figura 24. Madrid. Iglesia de las Calatravas. Retablo mayor

AVANCE DE UNA TIPOLOGIA DEL RETABLO BARROCO

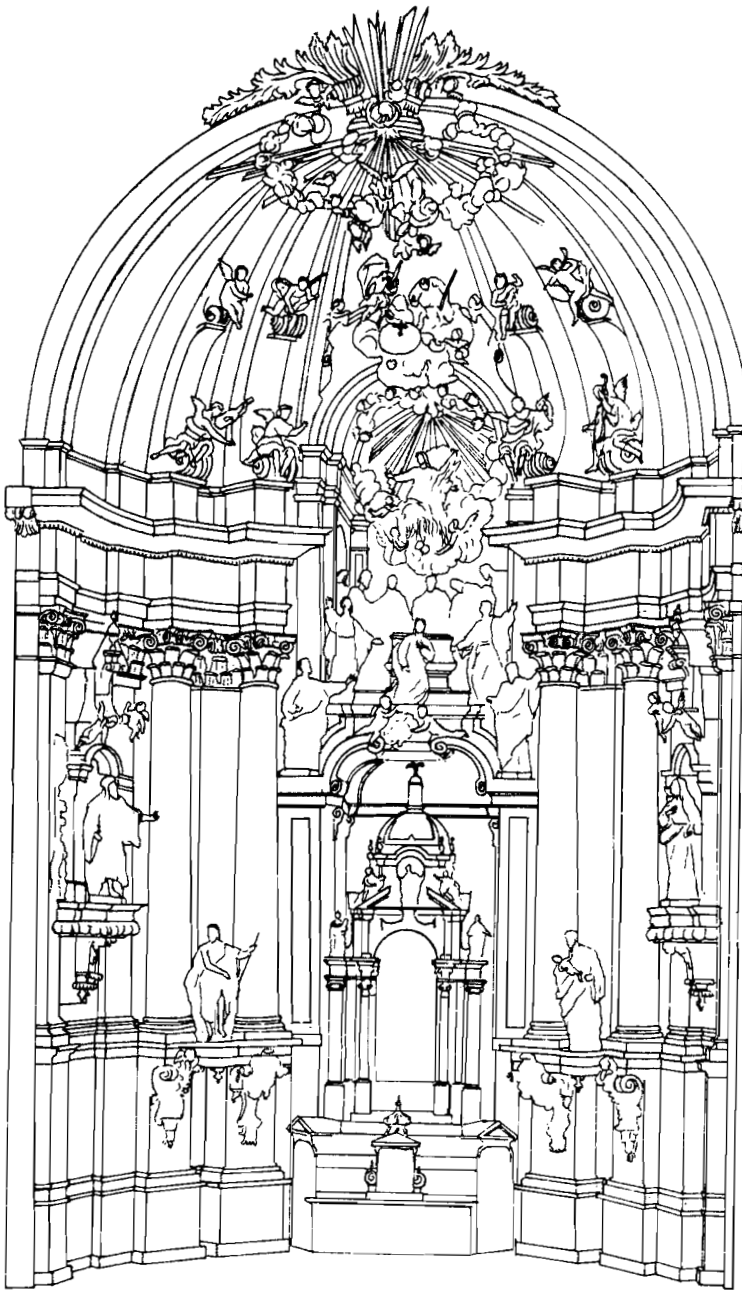


Figura 25. Segura (Guipúzcoa). Iglesia parroquial. Retablo mayor.

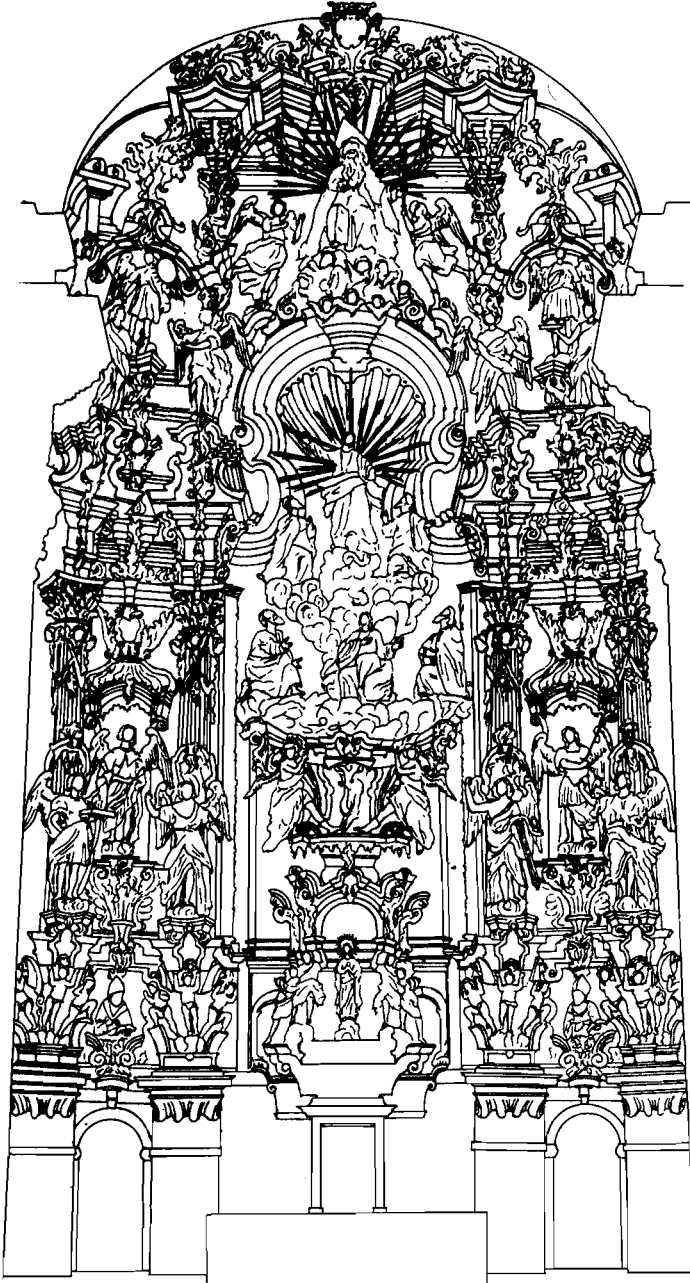


Figura 26. Sevilla. Iglesia de El Salvador. Retablo mayor.

San Raimundo, fundador de la orden de Calatrava, la Inmaculada, y el Salvador (Fig. 24).

Con anterioridad el mismo José de Churriguera había desarrollado la idea en el retablo del convento madrileño de San Basilio. Aunque no existe, sabemos cómo era gracias al magnífico diseño firmado por Churriguera y fechado en 1717 (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). De nuevo el monumental arco triunfal, con pares de columnas y cascarón. Gran importancia se concede al tabernáculo, con su expositor; existe una amplia escalera para subir. Sobre el tabernáculo, se despliega un monumental árbol genealógico de la orden benedictina.

Los retablos de Vergara y Segura (Guipúzcoa) son asimismo creación de la escuela de Madrid. Ambos vienen a ser enormes baldaquinos contemplados desde dentro. En 1739 concertaba Miguel de Irazusta, ensamblador vasco afincado en Madrid, el retablo mayor de la iglesia de Santa Marina de Oxirondo, de Vergara, según traza del mismo maestro⁵². Cuatro monumentales columnas soportan la media naranja. En el banco se sitúa el tabernáculo, en el nicho central Santa Marina, y en el cascarón el Salvador.

El retablo mayor de la parroquia de Segura fue concertado en 1743 por Miguel de Irazusta y Diego Martínez de Arca. Con toda evidencia se aprecia la interiorización de un baldaquino, que es el medio de potenciar el nicho del fondo, ocupado por el tabernáculo y la Asunción de la Virgen, que hiciera Luis Salvador Carmona. Este grupo penetra en el cascarón, obteniéndose un camarín, que se alumbra por transparente. Todo es triunfal y trascendido en este gran retablo (Fig. 25).

Cayetano de Acosta realiza a partir de 1770 el retablo mayor de la iglesia del Salvador, de Sevilla. El dispositivo es similar: pares de columnas a los lados y remate en forma de cascarón. Todos para cobijar el manifestador y el grupo escultórico de la Transfiguración, que se introduce en el cascarón. Una fastuosa «gloria» se despliega desde las alturas (Fig. 26).

FINAL

Lo dicho hasta aquí no agota el repertorio de tipologías del retablo barroco, ya que aún faltan por conocerse muchas variantes regionales. Pero sí queda claro el potencial imaginativo con que el Barroco afrontó el objetivo. Es el premio a la imaginación desbordada. El caudal de la palabra que aporta la literatura sagrada, es traducido por tracistas, ensambladores, escultores y pintores en estas ingeniosas máquinas, que hacen barrocos los templos del más sencillo clasicismo. España es barroca sobre todo por sus retablos.

⁵² María Concepción García Gainza: «Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona», *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, enero-marzo de 1973, p. 81.