

RELACIONES DEL RETABLO CON LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO

Román HERNÁNDEZ NIEVES

El retablo, que era originariamente un elemento pequeño, portátil, colocado sobre la mesa del altar para officiar la liturgia sagrada, evolucionó con el tiempo y se convirtió en una máquina con una clara finalidad didáctica y decorativa, haciéndose al mismo tiempo grandioso y permanente.

La investigación sobre el retablo español ha insistido hasta ahora más en los aspectos pictóricos, escultóricos y decorativos que en los arquitectónicos. Menos estudiadas están, aún, las relaciones del retablo con la arquitectura circundante, por lo que esta cuestión se contempla actualmente como una nueva línea de investigación en la retablística española.

A los investigadores del retablo no les son ajenas las relaciones de éste con la arquitectura, sabemos de los préstamos mutuos; aunque, en ocasiones, resulte difícil dilucidar quién presta a quién. Es el caso, por ejemplo, de una tipología de retablo, que estructuralmente son portadas de templos, y el de fachadas arquitectónicas, que evocan claramente estructuras retablísticas. «No olvidemos —como dice Palomero Páramo— que durante el renacimiento y el barroco el templo gozó de dos fachadas: una externa, de acceso, indicadora y de piedra: la portada; y otra interna, aproximativa, refrendo de la oratoria sagrada y dorada: el retablo»¹.

En las páginas que siguen no nos referiremos a estas relaciones, que se ubican en dos espacios distintos e igualmente privilegiados del templo: la fachada, que atrae e invita a entrar al fiel, y el retablo, que en el interior del templo le invita igualmente a fijar la mirada en el lugar de celebración litúrgica.

Pueden buscarse relaciones entre el retablo y la arquitectura de un entorno aún más próximo, la de la misma capilla donde se ubica.

La preocupación por la arquitectura más próxima al retablo se refleja en ciertos documentos. Los conciertos o contratos de retablos, en los que se especifican con más detalles las condiciones de las obras, aportan algunos datos sobre el espacio donde se asienta el retablo. Otras tipologías documentales relativas al retablo no se hacen eco de tal asunto; así, las visitas que las autoridades eclesiásticas practicaban a las iglesias se ocupaban más de otros aspectos del templo y, al llegar a los retablos,

¹ PALOMERO PÁRAMO, J. M., «El retablo como laboratorio de ideas». *RSA*, n.º 1 (1982), p. 56.

las noticias se refieren sobre todo a la morfología y la iconografía de los mismos. Igualmente, en las cuentas de fábrica de las parroquias no hay datos al respecto porque son documentos que registran la contabilidad de las mismas. Sin embargo, en las trazas o diseños de los retablos sólo se contemplan los aspectos arquitectónicos de las obras.

Tal preocupación se advierte en la Baja Extremadura en textos como los siguientes.

Antón de Madrid licitó en la pintura de un retablo para la ermita de San Bartolomé de Alange en 1515. En la visita que se gira ese año a dicha ermita se manda:

«Item se le manda al dicho mayordomo que haga hazer un rretablo en el altar mayor del altar que convenga segund es la capilla...»².

En el detallado contrato para el desaparecido retablo de Azuaga se decía en 1588:

«Primeramente todo este dho. rretablo a de ser rrepartido en el alto y en el ancho según la dispusiçion de la capilla e tamaños della de manera que se gane lo mas q. ser pueda de la dha. capilla para que según el ancho que tiene quede el alto de buena proporçion y esbelto q. corresponda quanto fuere pusible a la gallardía y dispusiçion del templo e quede bien proporcionado e agradable a la bista e conforme a muy buena obra e a los buenos autores del arquitetura e proporçiones della.

— Yten es condiçion que todo este dho. rretablo a de ser vien rrepartido ansi en las partes como el todo y conforme a una traça que esta ffa. en pergamino.»³.

Entre las condiciones del desaparecido retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara de Llerena se declaraba expresamente en 1598:

«Lo primero se declara quel dho. rretablo a de ser tan grande como el ochavo de en medio de la capilla donde esta el altar mayor en quanto el ancho que tiene dho. ochavo y el alto a de ser que le llegue hasta la bóveda del sobre el altar mayor del dho. convento»⁴.

En 1605 comparecen el escultor Luis Hernández y el pintor García de Mena, éste como fiador y aquél como autor, para labrar el retablo mayor de Puebla de la Reina; entre las condiciones que había de guardar la obra se dice:

«... a de ser todo de madera de nogal y tome todo el lienço del medio de la capilla...»⁵.

En 1606 el ensamblador Simón de Peralta protocolizó el retablo mayor de la iglesia de Santa Marina de Zafra, una de las primeras condiciones del contrato decía que el retablo debía:

² SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «Escultura y pintura del siglo XVI». *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz 1986, p. 605.

³ CARRASCO GARCÍA, A., *Escultores, pintores y doradores del Bajo Renacimiento en Llerena*. Badajoz 1982, pp. 94-95.

⁴ CARRASCO GARCÍA, A., *op. cit.*, p. 144.

⁵ CARRASCO GARCÍA, A., *op. cit.*, p. 87.

«... hinchar y llenar todo el güeco del cavero de la capilla sin que sea corto ni largo sino muy ajustado conforme a la disposición del sitio»⁶.

En la escritura de concierto para el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Mérida, protocolizado en 1616 entre el mayordomo y los maestros Salvador Muñoz y Francisco Morato, se acordó:

«... a de tener de alto toda la obra, desde lo alto del altar hasta lo más alto que toca en el cimborrio, treinta pies y de ancho a de tener diez y seis»⁷.

En el retablo mayor de la Codosera el maestro Alonso Pérez Guerrero introdujo la siguiente mejora en 1632:

«Hará en los colaterales del frontispicio del altar mayor que quedan sin retablo y pintará en la una parte a San Pedro y en la otra a San Pablo y los pedestales en que carga el retablo todo ello al fresco de manera que toda la pared de enfrente quede pintada y adornada de colores...»⁸.

En 1638 Cristóbal Romero concertaba con Alonso Becerra Romero un retablo en Fuente del Maestre:

«suntuoso grande para poner y llenar el güeco de un altar que está en la capilla mayor de la dicha villa...»⁹.

En el concierto del retablo de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de Higuera la Real, que se protocolizó en 1650 entre el mayordomo de la cofradía y Domingo de Urbín, se hacía constar textualmente:

«Primeramente que a de hacer un retablo de tres baras y quarta de ancho conforme el sitio de la capilla y quatro y media de alto»¹⁰.

De los documentos citados, y de otros que podrían seguir relacionándose, se concluye que el retablo se concibe para un espacio arquitectónico con el que debe guardar armonía y proporción, se formulan planteamientos de carácter espacial y, en algunos casos, se expresan medidas exactas que obligan a manejar factores de escala.

Este comportamiento es extensivo no sólo a la Alta Extremadura sino al resto del país.

Para percibir en nuestro actual patrimonio retablístico las relaciones entre el retablo y la arquitectura de su entorno más próximo es preciso tener en cuenta las incidencias que el tiempo ha introducido en algunas obras.

⁶ RUBIO MASA, J. C., «Retablos e imágenes de la iglesia de Santa Marina de Zafra». *Actas del X Congreso del CEHA*. Madrid 1994, p. 268-269.

⁷ TEJADA VIZUETE, F., «Retablos barrocos de la Baja Extremadura. Addenda». *Norba-Arte*. X (1990), pp. 141-142.

⁸ SOLÍS RODRÍGUEZ, C., TEJADA VIZUETE, F. Y CIENFUEGOS LINARES, J., «Escultura y pintura del siglo XVII». *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986, p. 698.

⁹ *Ibidem*, p. 706.

¹⁰ *Ibidem*, p. 695.

Muchos retablos no se encuentran ubicados en las capillas y en los altares para los que originariamente fueron labrados, de ello se deduce una descontextualización con el entorno arquitectónico evidente y, a veces, chocante.

El retablo gótico de las Tribulaciones de la catedral de Badajoz, actualmente en la capilla de Santa Bárbara, procedía de otro lugar; quizás fue el primer retablo mayor de la seo pacense en el siglo XVI. En 1666 el obispo encargó un nuevo retablo mayor a Blas de Escobar, maestro afincado en Zafra procedente de Andalucía; este retablo fue trasladado a la capilla del Sagrario, donde se encuentra actualmente; en su lugar se asentó en 1717 el actual. Así, el primitivo retablo gótico se vio desplazado por uno renacentista, éste por otro barroco y no faltaron intentos para sustituir éste por otro neoclásico, que no suscitase las iras de Ponz y estuviese más acorde con el gusto imperante.

En Olivenza, el singular retablo arbóreo, que actualmente se localiza en la capilla del evangelio en la cabecera del templo de Santa María del Castillo, procede de otro lugar. Como ha observado Vallecillo Teodoro, algunas ramas aparecen cortadas para poderlo encajar dentro del espacio disponible en la capilla y la mandorla de la cima del árbol queda forzosamente constreñida bajo el marco del retablo ¹¹.

Otros ejemplos de retablos *desplazados* y *trasladados* de su emplazamiento original pueden contemplarse en la capilla mayor de la parroquia de Torremayor y en la parroquia de Higuera la Real, donde las tablas de Morales, procedentes de un retablo para la capilla de Ginés López, cuelgan descontextualizadas en un húmedo muro del templo.

En ocasiones pueden observarse claras *inadaptaciones* y *desacoplamientos* con la arquitectura de las capillas. Mérida advertía este hecho en el retablo mayor de la parroquia de Villafranca de los Barros: « afecta este retablo en planta la de un ábside de tres lados, como debió ser el primitivo, para el cual se hizo, sin duda, y que conservaron al montarle de nuevo en la capilla mayor actual, que es rectangular » ¹².

Otros retablo presentan evidentes *mutilaciones* y *desapariciones de partes o elementos*. En el magnífico retablo mayor de Calzadilla de los Barros faltan pequeñas tallas bajo sus correspondientes doseletes calados en las pilastras verticales que dividen las calles del retablo, así como tramos de los doseletes sobre las pinturas de las tablas, hoy finalmente restauradas casi todas. En el coronamiento del retablo mayor de Medina de las Torres se observa la ausencia de algunos elementos que rematarían la obra ajustándola perfectamente a la parte superior del testero de la capilla. Este retablo, en grave estado de deterioro, sufrió una brutal remodelación que afectó al banco, al plano central y a algunas tablas que fueron descolocadas. Igualmente, faltan elementos en los remates de las tres calles del retablo mayor de Feria.

En el actual retablo mayor de Santa María de Mérida falta el cascarón que lo remataba, la desafortunada decisión de quitarlo para dar luz a la capilla a través de una pequeña ventana proporciona a la obra un aspecto achaparrado y mutilado.

¹¹ VALLECILLO TEODORO, M. A., *Arte religioso en Olivenza*. Badajoz 1991, p. 73.

¹² MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid 1925, p. 423.

Nos aproximan a cómo debió ser esta parte del retablo un boceto que existe en el archivo de la parroquia¹³ y la visión que nos dejó Mérida:

«... y aquí termina el retablo, al que en tiempos posteriores se le agregó todo el tercer cuerpo que cierra, hasta la altura de las bóvedas, el fondo del ábside, obra esta que contrastando su modesto decorado con el resto sólo lleva en su amplio campo alguna que otra guirnalda, dos medallones laterales en los que se destaca la roja venera de Santiago y en la parte superior, casi al final, la presencia simbólica del Espíritu Santo, desfigurada por lamentable pintura»¹⁴.

La moda dieciochesca de los sagrarios y manifestadores barrocos produjo también alteraciones graves en algunas obras renacentistas, como en los desaparecidos retablos mayores de Puebla de Alcócer y de Almendralejo.

En este orden de cosas van también ciertos *desajustes*, como el remate del desaparecido retablo mayor de Casas de Don Pedro que remontaba sospechosamente la clave del arco de la capilla mayor.

A pesar de estas consideraciones, que no nos permiten analizar la obra íntegra o en su emplazamiento original, podemos hablar de auténticos *proyectos retablísticos integrados*, que son ejemplos de una concepción del espacio más allá de la consideración de un retablo o de una capilla aislada. Nos referimos, por ejemplo, al proyecto retablístico para el presbiterio de la parroquia de Granja de Torrehermosa, que concertaron Estacio de Bruselas y el mayordomo de la parroquia en 1549, por el que se acometía una gran empresa para hacer tres retablos en dicho presbiterio. En este vasto proyecto se trataba de «vestir» un escenario litúrgico. El mismo sentido revistió el programa retablístico para el presbiterio de la parroquia de Almendralejo concertado en 1612, que comprendía la ejecución del retablo mayor y dos colaterales. Esta magnífica obra del clasicismo bajoextremeño, que, como la anterior, no se conserva, estuvo a cargo de los maestros Francisco Morato y Salvador Muñoz.

La integración de las artes es, sin duda, una de las señas de identidad más genuinas del período barroco. La fusión de arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas produce una sensación efectista muy propia de esta estética. Desde esta perspectiva es frecuente encontrar *espacios armónicos* donde se fusionan la talla dorada y la arquitectura del entorno.

La capilla mayor de la parroquia de Fuente del Mestre es un ejemplo singular de esta unidad de las artes. La cubierta de la capilla sigue los patrones góticos imperantes en la arquitectura religiosa extremeña del siglo XVI, cerrándose con una bóveda nervada en estrella de cuatro puntas; el retablo, obra de Sebastián Jiménez con esculturas de Agustín Correa, se labró entre 1719 y 1723, el dorado se acabó en 1756; de las mismas fechas (1752-1756) datan las pinturas murales de la plementería de la bóveda con medallones e inscripciones en ellos. Los tres planos del retablo se

¹³ Se trata de un dibujo rápido e impreciso, en el que se advierten los gajos del cascarón, dos a cada lado de un templete central con un relieve o pintura de tema irreconocible. El cascarón se abrocharía en la clave del arco, probablemente, con la figura del Padre Eterno y seguiría el modelo desarrollado unos años antes por el mismo maestro en el retablo mayor de Santa Marta de los Barros, pero sin la crucifixión.

¹⁴ MÉLIDA ALINARI, J. R. Citado por NAVARRO DEL CASTILLO, V., *Historia de Mérida y pueblos de su comarca*. Tomo II. Cáceres 1974, p. 290.

adaptan perfectamente a la estructura poligonal del testero de la capilla, el movimiento ascensional de los esbeltos estípites conduce la mirada al coronamiento del retablo, que, sin solución de continuidad, parece prolongarse por las pinturas de los plementos de la bóveda hasta la clave del arco que cierra la capilla. La figura del Padre Eterno, entre rayos y nubes, corona el conjunto sobre la clave; de modo que un elemento tan propio de la retablistica barroca como es la figura del Padre Eterno no se ubica en su lugar habitual, es decir, en la cima de la calle central del retablo, sino en la clave de la bóveda de la capilla mayor prolongando el retablo más allá de la talla dorada. La pintura mural se continua, derramándose por el luneto a ambos lados del Padre Eterno y las labores de talla dorada recubren el arco rebajado de acceso a la capilla mayor. La síntesis de arquitectura, talla y pintura mural crea en esta capilla un espacio armónico admirable, donde se percibe la sensación y el concepto de escenario litúrgico (fig 1).



FIG. 1. *Fuente del Maestro. Coronamiento del retablo y parte superior de la capilla mayor.*

En la capilla de Nuestra Señora del Reposo de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros y en la del Sagrario de Valencia del Ventoso la combinación de la arquitectura con la talla dorada da lugar también a espacios armónicos de gran belleza. Son obras del activo taller de Juan Ramos de Castro, el Joven. El retablo de la capilla de Nuestra Señora del Reposo debió labrarlo hacia 1738-1745, porque por estas fechas recibió pagos por la obra. El retablo de la capilla del Sagrario de Valencia del Ventoso es de 1750, entre ambas obras se sitúa el retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra, obra tradicionalmente atribuida a un Churriguera y documentada, finalmente, su autoría a favor de este maestro jerezano, lo que demuestra la categoría artística del mismo. La descripción, que ya hicimos del retablo de

Nuestra Señora del Reposo, nos exime de su repetición aquí¹⁵. Destacaremos, en cambio, la relación entre la talla dorada y la arquitectura del entorno. El retablo enmarca el vano que comunica el camarín con la capilla, sita en la cabecera del templo al lado del Evangelio, en las pechinas de la cúpula se aplican lienzos ovales con los cuatro evangelistas, enmarcados por decoradas molduras triangulares. La talla dorada asciende hacia la cúpula a través del anillo, de los vanos del tambor y del broche central. El armónico ambiente y la uniformidad estilística produce un efecto espacial sorprendente (fig. 2).



FIG. 2. Jerez de los Caballeros. Parroquia de San Bartolomé. Capilla lateral de Nuestra Señora del Reposo.

En la capilla del Sagrario de Valencia del Ventoso el maestro Ramos de Castro produjo un efecto similar, madera dorada y arquitectura se combinan originando una particular atmósfera devocional (fig. 3).

El presbiterio de la parroquia de Santa María de Jerez de los Caballeros simulaba un teatro litúrgico como pocas capillas mayores extremeñas (fig. 4) Se accede a ella por una escalinata de mármol blanco, a cuyos lados hay sendos cuerpos arquitectónicos a modo de ambones con balaustradas, debajo de éstos se encuentran las puertas de acceso a la cripta. La cúpula del crucero y la capilla mayor constituían una unidad decorativa muy representativa del barroquismo dieciochesco: la decoración estucada de líneas ondulantes, con aplicaciones de talla dorada (hoy desaparecidas), los

¹⁵ HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Mérida, 1991, pp. 266-268.



FIG. 3. Valencia del Ventoso. Capilla del Sagrario.

altorrelieves de las pechinas, las tribunas sobre arcos de medio punto, rematadas en conchas gallonadas y con antepechos calados y ondulados, las placas decorativas sobre los arcos del crucero, etc. contribuían a crear un espacio único.

Para este marco arquitectónico el maestro cacereño Vicente Barbadillo labró, entre 1761 y 1763, un magnífico retablo de estilo rococó, dedicado a Santa María y que desapareció pasto de las llamas en 1965, junto con el resto de la talla dorada que recubría este espacio ¹⁶.

¹⁶ Para más datos véase: HERNÁNDEZ NIEVES, R., *op. cit.*, pp. 297-303. TORRES PÉREZ, J. M., «Un documento inédito relativo a Vicente Barbadillo». *Alcántara*. (1987), pp. 87-93.



FIG. 4. *Jerez de los Caballeros. Parroquia de Santa María. Capilla mayor y retablo desaparecido.*

Sin embargo, además estos ejemplos, donde mejor se percibe el sentido de unidad de las artes y el efecto integrador del retablo con la arquitectura del entorno más próximo es en la retabística portuguesa de Olivenza.

Ayres de Carvalho advierte sobre el conocimiento que los maestros de retablos tenían de los tratados arquitectónicos y de las reglas del arte¹⁷. Pero, es la clara intención de estos maestros lusitanos por crear espacios armónicos, conjuntando la «talha dourada», la pintura y el azulejo azul lechoso con la arquitectura de las capillas mayores, lo que mejor define su peculiar sentido de conjunto integrado. En las iglesias oliventinas de Santa María Magdalena, Santa María del Castillo y la capilla de la Santa Casa de Misericordia no sólo asistimos a una genial y feliz combinación de materiales: la madera y el azulejo, el oro y el azul, el saliente de la talla y la planitud de la cerámica vidriada; sino también a un sentido globalizador de la iconografía de estas capillas, derramándose los asuntos sacros, sin distinción en la utilización de materiales, por todo el espacio de las capillas mayores e, incluso, por

¹⁷ «Embora alguns autores com responsabilidades imaginem que muitas das obras de talha em retábulos de altares tenham a sua origem na improvisação fácil ou genial de simples artífices aou entalhadores, é simple verificar que grande parte dessas obras, estruturalmente arquitectónicas, eram realmente gizadas por arquitectos de formação profissional ou pelo menos por carpinteiros, ensambladores, escultores e intalhadores talentosos, conhecedores dos tratados arquitectónicos e das boas regras da Arte» AYRES DE CARVALHO: «O Mestre das grandiosas maquinas douradas de Lisboa setecentista. O artista Claude de Laprade (1682-1738)». *Revista de Belas Artes*, n.º 2, Lisboa (1985), p. 3.

todo el templo en el caso de la Santa Casa de Misericordia¹⁸. Otra característica propia de estos retablos es la de conducir la mirada del fiel hacia el epicentro de los mismos: las columnas pareadas en diferentes planos de profundidad, así como las sucesivas gradas o niveles de la tribuna, terminan fijando la atención en el trono (figs. 5 y 6).

Algo similar sucede con los retablos baldaquinos, que conducen al espectador al interior de sus espacios. Es una tipología poco frecuente en la Baja Extremadura, si exceptuamos los retablos mayores de la catedral pacense, de la parroquia de San Miguel de Jerez de los Caballeros y de Torre de Miguel Sesmero.

El camarín, tan frecuente en iglesias, ermitas y santuarios de Extremadura, puede definirse como una capilla, generalmente circular o poligonal, elevada respecto del nivel del templo, con el que se comunica mediante una perforación en forma de arco, al que se accede lateralmente y se ilumina por una linterna, en el caso de que se cubra con cúpula, o por ventana trasera a modo de transparente.

Este dispositivo barroco ha dado lugar a una tipología de retablo conocida como retablo-camarín. En esta modalidad el retablo, adaptándose al vano de comunicación del camarín, funciona como portada o fachada de éste, se comporta como presentador entre el camarín y la nave de la iglesia, como introductor entre la cámara o capilla y el resto del templo. Existe, pues, una relación entre la arquitectura del camarín y el retablo, éste sirve de nexo entre un espacio independiente y el resto del templo captando la atención del fiel y aproximándolo a la imagen.

Los ejemplos son numerosísimos, pues fue un modelo muy repetido en la región. Nos referiremos exclusivamente al caso del retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros, porque reviste la particularidad de ser una enorme máquina barroca que puede tipificarse de retablo hornacina en su tramo central, retablo escenográfico y retablo camarín, al desplegarse la talla dorada por los laterales de la capilla mayor e incorporar los camarines de Nuestra Señora del Rosario y del Santo Ángel (fig. 7).

Un grupo de maestros retablistas, pertenecientes al centro artístico de Zafra durante el siglo XVII, utilizaron en algunas de sus obras un elemento genuinamente arquitectónico. Nos referimos a un característico *almohadillado*, que se extiende por el resto de la arquitectura del testero de la capilla mayor, cuando éste queda sin cubrir por el retablo. Se trata de un recurso fácil y útil, pues permite revestir de talla dorada todo el espacio, resuelve la preocupación por no dejar paramentos vacíos y elimina problemas de ajustes y de ensamblajes con el marco arquitectónico de la capilla. Desde otro punto de vista es un elemento identificador de la actividad artística de ciertos maestros zafrense (láms. 1 y 2).

Blas de Escobar, autor del retablo mayor de la colegiata de Zafra (1656-1667), terminó de recubrir la parte superior del testero de la capilla mayor que le quedó libre inaugurando este sistema. También en Zafra lo empleó profusamente Alonso Rodríguez Lucas, discípulo de Blas de Escobar, en el retablo de la capilla mayor del convento

¹⁸ El azulejo, la piedra, el mármol o el alabastro no fueron materiales frecuentes en la retablistica bajoextremeña. Sin embargo, existen datos sobre frontaleras de altar y retablos de azulejos desaparecidos. Como muestra significativa quedan los que Niculoso Pisano hiciera para el monasterio de Tentudía. Obras muy diferentes en concepción y técnica a las de las iglesias oliventinas.



Fig. 5. Olivenza. Parroquia de Santa María Magdalena. Capilla mayor.



Fig. 6. Olivenza. Parroquia de Santa María del Castillo. Capilla mayor.



FIG. 7. Jerez de los Caballeros. Parroquia de Santa Catalina. Retablo mayor.

de las clarisas (1670). Aquí, el citado almohadillado aparece con una decoración de rosetas. Éstas también se encuentran, policromadas, en el cuerpo superior del retablo del lado del Evangelio que el mismo maestro labró para la iglesia de los Santos de Maimona. Este maestro zafrense repitió el mismo recurso en otras obras como los retablos mayores de las parroquias de Ribera del Fresno, Palomas, etc.

El mentado retablo de las clarisas sirvió de modelo para el de las carmelitas de Fuente de Cantos (1675), donde el almohadillado aparece sin rosetas. Es obra de Juan Martínez de Vargas, maestro también zafrense y rival de Rodríguez Lucas, que utilizó el mismo recurso, antes lo había hecho de forma más discreta en el retablo mayor de Nuestra Señora de Araceli de Villagarcía de la Torre (1678).

El procedimiento del almohadillado, aunque diferente al de los maestros zafrenses, tuvo eco posterior en Jerez de los Caballeros, en el retablo del camarín de la Inmaculada de la iglesia de San Miguel y en el mayor de la de San Bartolomé.

Otras reflexiones sobre el retablo y la arquitectura de su entorno más inmediato se refieren a la independencia en la altura de los entablamentos de los retablos respecto de las líneas constructivas del resto del templo. En pocas ocasiones se hacen coincidir las cornisas de los entablamentos de los retablos con las del resto de la iglesia. Obviamente, las proporciones que el retablo debe guardar en la capilla mayor no hacen posibles esta *coincidencia de líneas* con la arquitectura del entorno, porque la fábrica del templo es anterior y más permanente que los retablos, sujetos a modas, traslados, etc. Pero, lo cierto es que en ocasiones se produce tal concurrencia. Es el caso de los retablos mayores de las iglesias llerenenses de Nuestra Señora de la Granada, Santiago Apóstol y convento de las clarisas.

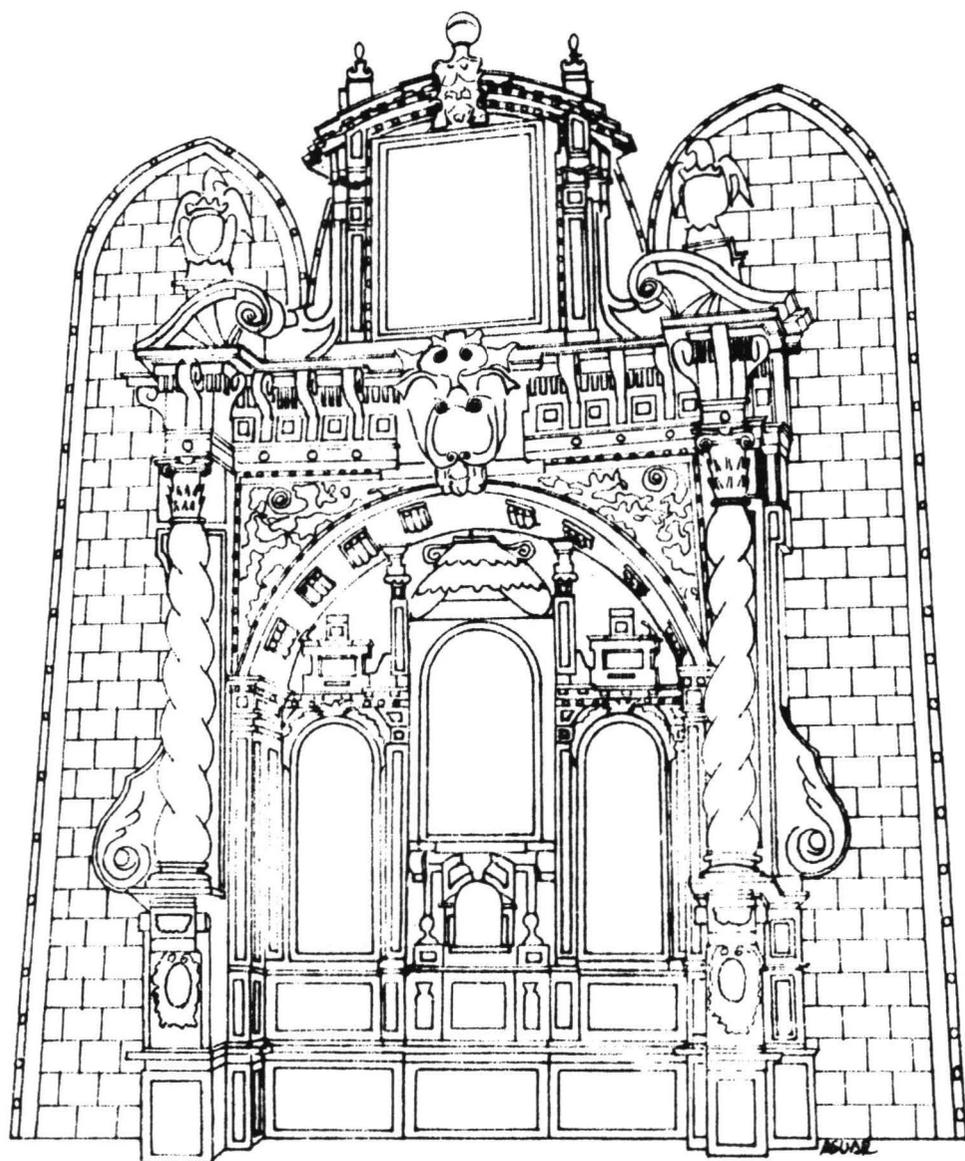


LÁMINA 1. Zafra. Convento de Santa Clara. Retablo mayor.

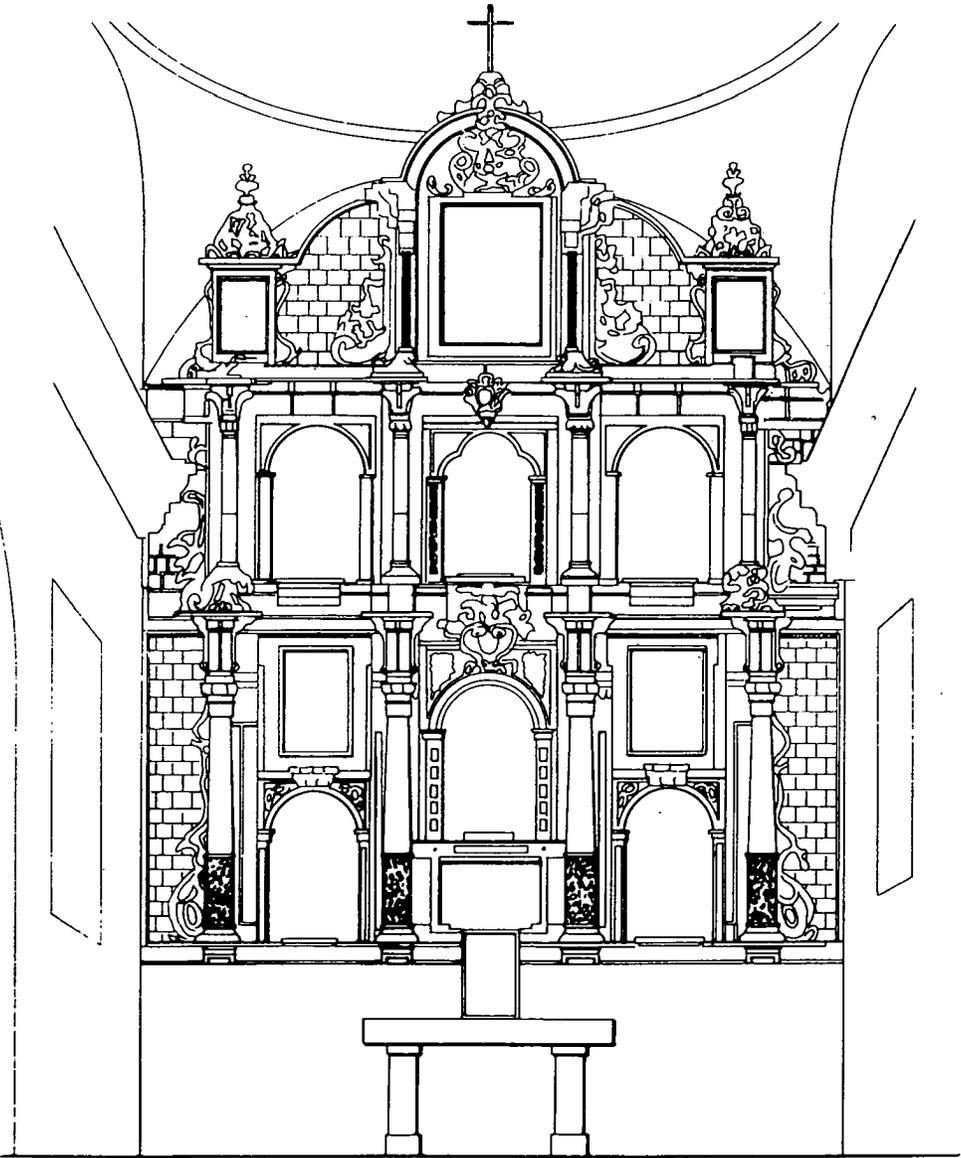


LÁMINA 2. Ribera del Fresno. Parroquia de Nuestra Señora de la Gracia. Retablo mayor.

Puede, incluso, hablarse de proporcionalidad o relación entre el retablo mayor y, no ya la capilla, sino la totalidad del templo. El extraordinario y desaparecido retablo mayor de Casas de Don Pedro no guardaba correspondencia con la modestia de su iglesia. Por eso decía Covarsí: «Es obra más bien de catedral, sorprendiendo encontrarla en la humildad de una iglesia lugareña»¹⁹.

En el actual retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real se aprecia la intención de hacer un retablo proporcionado con la capilla mayor y con el templo. Podía haberse dispuesto un retablo de tres calles y hubiese sido un mueble sacro de líneas esbeltas pero insuficiente desde el punto de vista espacial. Se optó por un retablo de cinco calles, que recubre la capilla y armoniza con el resto del templo, aunque el despliegue en horizontal produce cierta sensación de pesadez.

Para concluir estas reflexiones sueltas sobre el retablo y la arquitectura de su entorno, procede diferenciar el retablo renacentista del barroco. La preocupación renacentista, que encontrábamos en los conciertos para labrar retablos, se refiere sobre todo a una intención porque la obra guarde las proporciones adecuadas conforme a las reglas del arte y armonice con la capilla; existen —como decíamos— unos planteamientos espaciales y unos cálculos de escala. En estas obras se advierte una evidente planimetría, que se pliega a la arquitectura poligonal de las capillas en forma de trípticos e incrusta, en ocasiones, los remates de las calles entre los nervios de las bóvedas. A pesar de esto, la independencia respecto de la arquitectura de las capillas es grande, de modo que en muchos sitios parecen muebles colocados sobre el muro y por encima del altar. El planismo de estos retablos tiene que ver con la intención didáctica y catequética, que exige un esquema de casillero, lo que se traduce en un entramado de líneas rectas horizontales y verticales, que sirven de marco a los episodios sagrados y donde —como dice G. de Ceballos— «lo único que destaca y resalta plásticamente respecto del fondo son los soportes...»²⁰.

Mientras el retablo renacentista no cubre necesariamente todo el testero de las capillas mayores, los barrocos sí. La progresiva y exuberante decoración procura recubrir toda la arquitectura de las capillas y plegarse a los paramentos. Cuando Ginés López, autor del actual retablo mayor de la catedral de Badajoz, vino en 1717 a colocarlo con un equipo de oficiales y aprendices y vio la capilla mayor desornamentada, solicitó del cabildo catedralicio permiso para decorarla de la misma forma y estilo que el retablo, el cabildo concedió su aprobación y la capilla mayor quedó decorada armoniosamente²¹. En el retablo mayor de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros se advierte como la talla recorre rigurosamente el trazado arquitectónico de la capilla hasta abrocharse con la figura del Padre Eterno en la clave del arco de la misma, la sensación de escenario litúrgico es clara. Los cascarones barrocos adaptan sus gallones a la bóveda y se cierran del mismo modo en Aceuchal, Santa Marta, Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota, etc.

¹⁹ COVARSI, A., «Extremadura artística. El gran retablo parroquial de Casas de Don Pedro». *Revista del Centro de Estudios Extremeños*. (1930), p. 277.

²⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El retablo barroco*. Cuadernos de Arte Español, n.º 72. Madrid 1992, p. 18.

²¹ ÁVILA RUIZ, R. M., *Los retablos de la catedral de Badajoz*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid 1978, p. 90.

En algunas capillas en forma de hornacinas y con bóvedas de cuarto de esfera el mueble sacro las recubre de talla y se adelanta dando la sensación de caverna dorada, es el tipo de los retablos similares al de la capilla del Sagrario de Valencia del Ventoso. Incluso cuando el altar es plano se dispone, en ocasiones, un templete conquistando espacio y adelantándose hacia el fiel, donde se evidencia el protagonismo de los soportes en forma de finos estípites. Es el caso del altar de Nuestra Señora de la Concepción en la parroquia de Montemolín.

¡Cuán diferente era la concepción del espacio y las intenciones de los retablos renacentistas respecto de los ámbitos barrocos!

La quietud, el planismo y el dominio de lo recto de las obras renacentistas frente al movimiento, la agitación y la curva barroca. La austeridad decorativa en oposición al decorativismo. La intención didáctica y catequética frente a la exaltación de la imagen, la proliferación de historias sagradas en contraposición a la veneración de una imagen en su camarín. La complejidad iconográfica en lugar de la ornamental. La iluminación uniforme frente a la gradación de luces y sombras.