

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN LA RETABLÍSTICA IBEROAMERICANA: LA FUNCIÓN EUCARÍSTICA (EL EJEMPLO DE SEVILLA)

Francisco J. Herrera García
Universidad de Sevilla. España

Los estudios sobre el retablo español e iberoamericano, todavía advierten grandes lagunas, a pesar de los importantes esfuerzos investigadores desarrollados en las últimas décadas. Se ha avanzado en la catalogación de obras, asignando autores o escuelas, en la clasificación tipológica, análisis formales, establecimiento de constantes o directrices estéticas, estudio del contexto social que plasmó ideas e intenciones religiosas en los retablos, etc. Sin embargo, queda mucho por hacer, tanto en el plano de la investigación sistemática de archivos, cómo en el estudio de múltiples retablos, aún mal conocidos. Trazar un panorama completo de la dimensión que, a lo largo de la Edad Moderna, alcanzó la producción de retablos a una y otra orilla del Atlántico, sigue siendo una aspiración todavía difícil de alcanzar. La imparable demanda de retablos y la abundancia de ejemplos conservados, constituyen obstáculos de primer orden a la hora de abordar estudios de gran alcance.

Contamos con unas líneas metodológicas esenciales que han ido madurando paulatinamente para surtir efecto en los trabajos más recientes, principalmente en el caso español. En este sentido, debemos citar a autores como Cristóbal Belda¹ o Martín González², quienes han invertido esfuerzos en señalar el camino que es preciso recorrer. La huella de sus ideas y apuestas se deja notar en las aportaciones surgidas desde hace unos veinte años. Sería largo enumerar las monografías más recientes dedicadas a regiones, provincias y centros específicos del contexto peninsular, pero en todas ellas sobresalen los aspectos sociales, la profundización en el análisis de las fuentes, el establecimiento de unas coordenadas evolutivas, tipológicas, la explicación de los distintos elementos del retablo y la búsqueda de sus orígenes o antecedentes, la integración del retablo con el resto de las artes y su inserción en el espacio arquitectónico, el sentido simbólico, iconográfico del retablo, préstamos y relaciones con centros

¹ En 1984 se celebró en Murcia el *Simposio sobre el Barroco (El urbanismo. El retablo)*, reunión en el transcurso de la cual una serie de especialistas hicieron distintas propuestas sobre el método adecuado para abordar el estudio del retablo. Intervinieron en aquella ocasión Belda Navarro, Hernández Perera, Mergelina y Cano, Martín González, Sánchez Mesa, García Gainza, Azcárate, Gómez Piñol, Gállego, Lavado, Boloqui Larraya y Bonet Correa. Posteriormente Belda perfilaría algunas de las ideas entonces sugeridas y añadiría otras líneas a las ya establecidas; BELDA NAVARRO, Cristóbal: "El retablo español. Estado de la cuestión", *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88-89, págs. V-XI. BELDA NAVARRO, C.: "Metodología para el estudio del retablo barroco", *Imafronte*, nº 12-13, 1996-97, págs. 9-24.

² A Martín González se le puede considerar auténtico pionero en la definición de líneas de investigación y en la clarificación de las tipologías del retablo hispano; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento" en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* t. XXX, 1964, págs. 5-66. Id.: "Avance de una tipología del retablo barroco", *Imafronte*, 1987-88-89, nº 3, 4, 5, págs. 111-155. Id.: *El Retablo Barroco en España*, Madrid, 1993, págs. 5-22.

límitrofes, etc. El abanico de posibilidades es amplio y sugestivo, de forma que viene a demostrar la riqueza artística de esta importante parcela del arte ibérico y americano. Uno de los problemas que todavía apenas se han abordado, es el de las relaciones entre los centros productores peninsulares, de España y Portugal, con los distintos territorios americanos. Mucho mucho más sorprendente es la total desconexión entre los estudios de España y Portugal. Apenas se han insinuado las interdependencias en el mundo del retablo³. Sigue pesando el desinterés mutuo, incomprensible y absurdo en el marco de la Europa actual.

Entre nuestros planteamientos abogamos por una diversificación de las fuentes, que no han de ceñirse únicamente a las de tipo documental. Estas últimas, la inmensa mayoría de las veces, se demuestran inútiles si pretendemos indagar en la percepción estética de los retablos por parte de los fieles, los gustos y aspiraciones de quienes los pusieron en práctica, la significación de estos marcos incomparables y la función de los mismos en relación con la liturgia y las prácticas devocionales. Para ello, es preciso recurrir a la literatura de la época. En este sentido los sermones, relaciones de fiestas, inauguraciones de capillas, templos, retablos, biografías, etc. pueden aportar mucho. Particularmente los sermones son vitales para aclarar muchos programas iconográficos y el sentido simbólico y retórico de sus componentes⁴. Otro campo que estimamos puede aportar resultados interesantes, es el de la iconografía del retablo, que ha de rastrearse en las estampas y en la propia pintura, sin olvidar las trazas. Aquí existe una línea de investigación fundamental para profundizar en el sentido, función y percepción del retablo⁵. Todo ello significa ir más allá de la búsqueda del dato positivo, de la mera constatación iconográfica de obras desaparecidas, para “leer” la imagen más allá de lo evidente.

Pero, en esta ocasión, queremos reparar en una de las funciones más relevantes en el marco del retablo, la sacramental o Eucarística, en un intento de demostrar las posibilidades y necesidades de investigación que sigue ofreciendo este aspecto a pesar de lo mucho que se ha hablado e ideas que ha suscitado. Fue, sobre todo, a partir de Trento, cuando se extendió la preocupación por precisar y determinar el modo más idóneo para reservar y exponer el Santísimo a la pública veneración, dentro de la estructura del retablo. Serán los retablos mayores de parroquias e iglesias conventuales los encargados de asumir esta función, desde ahora ineludible y cuyo

³ El único estudio que pretende una visión de conjunto entre América (México) y la Península es el de BAIRD, Joseph A.: *Los retablos del siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y México*, México, 1987. Entre los pocos y elementales estudios que han mirado a uno y otro lado de la frontera hispano - portuguesa, podemos citar: MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: “El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España”, *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, 1987, págs. 331-342. La presencia de obras y artistas portugueses en algunas zonas fronterizas se ha puesto de manifiesto en estudios como HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI - XVIII*, Mérida, 1991. VALLECILLO TEODORO, Miguel A.: *Retablística alto-alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII*, Mérida, 1996. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J. M.: “Maestros retablistas portugueses en poblaciones fronterizas del antiguo Reino de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999, págs. 181-190.

⁴ Un ensayo de todo ello figura en nuestro libro *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001, págs. 191-196.

⁵ Una aproximación al tema es la de ÁVILA, Ana: “La imagen del retablo en la pintura española del primer Renacimiento” en *Goya*, nº 219, 1990, págs. 149-154.

sentido doctrinal y trascendente, se encargarán de subrayar una serie de técnicas persuasivas y estimulantes, de clara raíz teatral⁶.

Aunque nuestro centro de atención sea el barroco, y en concreto el retablo sevillano del período, no debemos olvidar que las soluciones propuestas para la custodia y exposición del Santísimo, vienen de bastante atrás y no fueron únicamente producto de las prescripciones Tridentinas. En la Baja Edad Media se intensificó el culto Eucarístico extendiéndose, sobre todo en el Norte y Centro de Europa, la costumbre de la exposición a los fieles de la Eucaristía. Para integrar la demanda cada vez mayor, de la contemplación de la hostia consagrada y su necesaria reserva, en el Norte de Europa (Alemania, Países Bajos, Norte de Francia) surgió el edículo sacramental en el siglo XIV (*sakramentshäusen*), consistente en una elevada torre, de estilo gótico, dispuesta junto al altar y cuya tracería gótica calada permitía vislumbrar el viril en su interior⁷. Estos edículos o torres rematadas en chapitel, en ocasiones fueron adaptados al tramo central de los retablos, influencia que sin duda reciben muchos retablos castellanos, catalanes y aragoneses del siglo XV, en los que es posible advertir el sagrario en el banco, sobre el cual se abre una especie de nicho para la imagen del santo titular, culminado en dosel provisto de agudo chapitel⁸. Con todo, su adaptación más lograda, en territorio hispano, parece ser que es el tabernáculo incluido a comienzos del XVI en la calle central del retablo mayor de la Catedral de Toledo, señalando la presencia del Santísimo en una capilla dispuesta tras el retablo⁹.

De forma contraria a lo ocurrido en el septentrión europeo, en Italia y España, la práctica de la exposición frecuente del Santísimo y su disposición en tabernáculos creados *ex profeso* en el retablo mayor, no se extendió hasta el siglo XVI¹⁰, cuando recibió el impulso decisivo de Trento, y

⁶ Entre los autores que se han preocupado del tema de forma específica, merecen destacarse SÁNCHEZ MESA MARTÍN, D.: "El retablo barroco como máquina y espectáculo: tres ejemplos granadinos", *El Barroco en Andalucía* vol. III, Córdoba, 1986, págs. 167-174. PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora: "El mensaje eucarístico en el retablo barroco catalán", *Cuadernos de Arte e Iconografía* vol. 5, 1992, págs. 145-155. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: "Recursos teatrales en el retablo barroco", *Congreso Nacional. Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, t. II, Madrid, 1994, págs. 1.207-1.220. Id.: "El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa", *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Madrid, 1995, págs. 13-27. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español", *Imafronte*, vol. 12-13, 1996-97, págs. 25-49. Además, la mayoría de las monografías sobre retablos aluden a esta función y suelen explicar rasgos regionales o locales.

⁷ RIGHETTI, Mario: *Historia de la Liturgia*, vol. I, Madrid, 1955, pág. 503.

⁸ Sirvan de ejemplo algunos como los retablos mayores de Sant Martí Sarroca, Pallaruelo de Monegros, Villalcázar de Sirga, Sto. Tomás de Ávila, Monzón de Campos, Sta. María en Paredes de Navas, San Jaime en Tarazona, etc. Véase al respecto SOBRE, Judith Berg: *Behind the altar table. The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989, págs. 75-166.

⁹ La inclusión de la torre eucarística dio lugar a una reforma del retablo que tuvo lugar entre 1503 y 1504, adoptando entonces el escalonamiento de las calles y de la que parece fue autor Felipe de Bigarny. PÉREZ HIGUERA, Teresa: "El retablo mayor y el primer transparente de la Catedral de Toledo", *Anales de Historia del Arte. Homenaje al prof. Dr. D. José María de Azcárate y Ristori*, nº 4, 1993-94, págs. 471-480. RÍO DE LA HOZ, Isabel del: *El escultor Felipe de Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, 2001, págs. 67-70.

¹⁰ Con anterioridad al Concilio, el Obispo de Verona Mateo Giberti (1524-1543), extendió por el Norte de Italia la costumbre de ubicar el sagrario en el altar mayor de todas las iglesias, práctica luego refrendada por Trento y adoptada por San Carlos Borromeo. RIGHETTI, Mario: op. cit. t. I, pág. 472 y t. II, pág. 541. CLAERR, CH; JACOBS, M. F;

posteriormente de los sínodos y cartas pastorales, sin olvidar la importante aportación de los "Rituales Romanos" de Gregorio XIII (1583) y Paulo V (1614) que prescribían la obligación de localizar el sagrario en el centro del altar principal. Fue en el ambiente postridentino cuando, en el caso español, los retablos mayores comenzaron a ser concebidos para rendir culto a determinadas advocaciones pero, sobre todo, fueron ideados para la inserción eucarística, que determinó la introducción de un tabernáculo, pensado para contener permanentemente al Santísimo y para su exposición al pueblo en determinadas festividades. La función eucarística será la razón de la mayoría de los retablos del último Renacimiento y del Barroco. El tabernáculo, compuesto por sagrario y manifestador en lo alto, de protagonismo creciente en las calles centrales, viene a garantizar la exaltación de la Eucaristía auspiciada por los cánones trentinos¹¹. Conviene recordar los términos en los que estos últimos sancionaron el culto al Santísimo, poniendo especial énfasis en su manifestación pública:

Canon 6º. *Será excomulgado aquél que diga que en el santo sacramento del altar no hay que dispensar culto de adoración a Cristo, Hijo Unigénito de Dios, y que por tanto no puede ser venerado con una festividad especial ni ser llevado en procesiones conforme a los loables y comunes usos y costumbres de la santa Iglesia o que incluso puede ser manifestado al pueblo para su adoración y que sus adoradores son unos idólatras.*

Canon 7º. *Será excomulgado aquél que diga que no está permitido conservar el Santo Sacramento del altar en un lugar sagrado sino que, tras la consagración, ha de ser necesariamente repartido entre los presentes, o diga que no está permitido llevarlo caritativamente a los enfermos¹².*

La Archidiócesis Hispalense no tardó en sumarse a los nuevos planteamientos y la mejor prueba de ello la tenemos en las Constituciones Sinodales de Rodrigo de Castro (1586) y Pedro Niño de Guevara (1604), en las cuales quedó establecida la obligatoriedad de disponer al Santísimo Sacramento en una "custodia", léase tabernáculo, en el centro del altar mayor, así como la obligatoriedad de manifestarlo al pueblo convenientemente, en determinadas festividades y circunstancias especiales:

CAP. I. QUE LA CUSTODIA DEL SANCTISSIMO SACRAMENTO ESTÉ EN MEDIO DEL ALTAR MAYOR.

De no estar la Custodia del Santissimo Sacramento en el altar mayor, resultan inconvenientes. Por tanto mandamos en todas las Iglesias de nro. Arçobispado, se haga una custodia en medio del dicho Altar Mayor a donde se passe el Sanctissimo Sacramento; i en los

PERRIN, J.: "L'autel et le tabernacle de la fin du XVI siècle au milieu de XIX siècle", *Revue de l'Art*, nº 71, 1986, págs. 47-70.

¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El retablo barroco...* op. cit. pág. 6. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: "El retablo en el marco de la liturgia..." op. cit.

¹² Concilium Tridentinum, hoc est canones & decreta sacrosancti oecumenici & generalis Concilii Tridentini, Lovaina, 1567. Citado en OSTEN SACKEN, Cornelia von der: *El Escorial: estudio iconológico*, Bilbao, 1984, pág. 53.

sagrarios donde hasta aqui se solia guardar, se pongan los sanctos Oleos, Crisma, i reliquias, si las uviere...

CAP. XIII. QUE NO ESTÉ EL SANCTISSIMO SACRAMENTO DESCUBIERTO EN LAS IGLESIAS, SINO FUERE POR LAS CAUSAS AQUI CONTENIDAS.

Assi como es justo, q. por necessidades comunes, i universales de la Iglesia, del Sumo Pontifice, de su Magestad, i otros casos semejantes, se descubra el Sanctissimo Sacramento en el altar, para q. el pueblo acuda a pedirle misericordia en sus necessidades; assi es cosa indecente que esto se haga por ningun otro caso, ni necesidad particular; i por esto S.S.A. mandamos, que quando lo suso dicho se uviere de hazer, se haga por las causas que estan referidas, o otras semejantes, tan graves, i por causa ninguna particular, por grave que sea, no se haga sin nuestra licencia in scriptis, so pena de quatro ducados para la cera del Sanctissimo (...) I mandamos, que quando se uviere de hazer, se aderece i componga el altar con el mayor atavio q. fuere possible, i se ponga en el mucha cera...¹³.

Es curioso observar cómo, en ningún momento, se habla de la importancia de un retablo que albergue el tabernáculo. Aquél es una necesidad secundaria frente al elemental decoro que debía dispensarse a la custodia y exhibición del Santísimo. Por ello, la mayoría de parroquias y conventos, procuran en primer lugar el tabernáculo, y posteriormente, cuando los fondos así lo permiten, incorporan el retablo, cobijando al anterior o disponiendo otro de nueva factura. Un ejemplo a propósito lo ofrece el retablo mayor de la parroquia sevillana de San Lorenzo: en 1616-18, el ensamblador y arquitecto Diego López Bueno confeccionó el sagrario-expositor, luego incluido en el retablo que Martínez Montañés ejecutara entre 1632 y 1638. Es una pieza interesante, compuesta por sagrario cuya puerta está flanqueada por columnas pareadas y hornacinas laterales retranqueadas. El expositor de la parte alta semeja un templete cuadrangular jalonado también por pares de columnas y rematado por una bóveda gallonada. Parece claro que López Bueno debió tener en cuenta el túmulo erigido en Sevilla por Juan de Oviedo y de la Bandera en 1598, para celebrar las exequias en honor de Felipe II, en cuya ejecución había participado López y del que luego abrió una célebre estampa. Es, el de San Lorenzo, el más antiguo de los sagrarios – expositores conservados en Sevilla y nos brinda la posibilidad de conocer un modelo que debió estar muy extendido desde tiempos de Jerónimo Hernández¹⁴. Frente a la mayoría de los tabernáculos incorporados a los retablos por entonces en el Norte de la Península y en otros puntos de Andalucía, incluso en la misma Sevilla, aquí subrayamos la originalidad de su estructura cuadrangular, frente a la cilíndrica o poligonal, más acostumbradas en este tipo de piezas. Podríamos citar múltiples casos de ensambladores y arquitectos de retablos sevillanos, que en estos instantes finales del XVI y a lo largo del XVII,

¹³ *Constituciones del Arçobispado de Seuilla, Hechas i Ordenadas Por el Ilustrissimo, i Reuerêdissimo Señor Don Fernando Niño de Gueuara, Cardenal, i Arçobispo de la S. Iglesia de Sevilla...* Sevilla, 1609, págs. 106v. y 109 v.

¹⁴ PLEGUEZUELO, Alfonso: *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla, 1994, pág. 27.

producen multitud de edículos sacramentales, bien para incorporar a retablos ya confeccionados o disponer sobre la mesa de altar. Los mismos ejemplos encontramos en otros puntos de la Península, como ocurre en el taller castellano de Gregorio Fernández. Quizás, el ejemplo más expresivo de la importancia concedida a los sagrarios y tabernáculos, son los constantes envíos a tierras americanas, como el efectuado por Montañés para conventos del Caribe y Centroamérica, integrado por 38 sagrarios.

Ya hemos lamentado la desaparición de la mayoría de estas obras, víctimas de la destrucción de los retablos que las albergaban o de posteriores reformas para incorporar expositores de mayor capacidad y nuevo diseño. Sabemos que algunos tabernáculos fueron proyectados como piezas “multifuncionales”, aunando a su concepción como sagrario y manifestador, la de custodias procesionales. Muy expresivo, en este sentido, es el caso del sagrario - manifestador, instalado en el presbiterio del convento de Sta. Clara de Estepa, cuando finalizan las obras de la iglesia en 1622. El encargado de su ejecución fue el maestro ensamblador domiciliado en Écija, Juan Fernández de Lara¹⁵, y reunía las siguientes características:

Que ha de fazer una urna portátil para poner en el primero cuerpo del sagrario con el adorno y mejor gracia que el dicho maestro pudiere darle, para ponerla donde quiera que se descubra el Santísimo Sacramento, que a de ser a elezión del dicho maestro como le pareçiere que conbiene. Y el primero cuerpo a de ser transparente para que quitadas las puertas quede en forma de andas con un florín calado de macho y hembra con su colgante para que en caso que quiera pongan pendiente algún adorno quando no se descubra el Santísimo Sacramento. Que en qualquiera de ambos cuerpos se an de poder quitar e poner las tres puertas, y que quitadas esté en forma de andas, de tan buena e mejor labor por de dentro como por de fuera, y que el primero cuerpo tenga su puerta transparente...¹⁶.

Medía la pieza unos tres metros de alto y es posible que posteriormente fuera incorporada a un retablo, anterior al actual. Interesa señalar la versatilidad y el carácter multiuso de este artilugio. Sobre el sagrario destacaba un doble manifestador, adaptable a unas andas y con puertas extraíbles, para la exposición o procesiones eucarísticas,

¹⁵ Juan Fernández de Lara sabemos que fue un ensamblador y escultor domiciliado en Écija, primero, y Priego de Córdoba, desde 1627. De las múltiples obras que realizó para distintas localidades de Andalucía Central (Écija, Estepa, Montilla, Priego), únicamente subsisten los retablos colaterales de la Asunción de Priego (1627), dedicados a Ntra. Sra. del Rosario y San Pedro. Demuestran la adopción de la gramática manierista dotada de cierto sentido ornamental más próximo al Barroco. Particular interés reviste el encargo en 1630, de un tabernáculo de dos cuerpos, coronado por una cupulilla y columnas marmóreas, para la Cofradía del Santísimo de Montilla. RAYA RAYA, M. de los A.: *Retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, págs. 44-46. En Écija no quedan obras suyas, pero se ha documentado su intervención en el retablo de la Virgen del Rosario del convento de San Pablo y Sto. Domingo (1622), una orla de madera para el altar de San Juan Bautista del convento de Sta. Florentina (1627) y el coro de la parroquia de San Juan (1636). GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Escultura e iconografía en la Écija de López de Guevara”, *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija*, Sevilla, 1996, págs. 101-167.

¹⁶ HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Retablos y esculturas en el patrimonio histórico del monasterio”, *Clausura. Monasterio de Sta. Clara de Jesús*, Madrid, 1999, pág. 185. El contrato para su ejecución fue otorgado en Octubre de 1622, comprometiéndose el referido Juan Fernández de Lara a entregarlo para la Navidad de 1623. Además para el servicio del altar, el contrato comprendía diversos ciriales y hacheros de madera.

probablemente decoradas con relieves en sus caras externas. Así, el tabernáculo servía al decoro del altar y a la vez funcionaba como custodia procesional. Muchos de los tabernáculos de finales del XVI y principios del XVII en el País Vasco, Navarra, La Rioja o Castilla, cerrados por relieves en sus cuerpos superiores, no cabe duda, que originalmente fueron también transparentes y, esos relieves, serían “de quita y pon” según expresión frecuente en algunos documentos.

El ejemplo inspirador de los distintos tabernáculos incorporados a la retablistica sevillana y andaluza de principios del XVII, debió ser el dispuesto en el retablo mayor de El Escorial, muy divulgado a través de las conocidas estampas de Perret. Es difícil evaluar el desarrollo que alcanza en Sevilla el sagrario - tabernáculo en la primera mitad del XVII pues, a la desaparición de tantos retablos hemos de sumar la transformación del núcleo eucarístico en otros. Dentro de estos últimos podríamos citar el retablo mayor de Lebrija de Alonso Cano (1630-32), el mayor de Madre de Dios de Carmona (Jacinto Pimentel, 1630), etc. Ya Dabrio advirtió el escaso eco que el tabernáculo tuvo en los retablos del círculo montañésino¹⁷, la mayoría de los cuales únicamente incluyen sagrarios y cabe suponer que las repisas superiores salientes, es el caso del mayor de San Miguel (Jerez de la Frontera), sirvieran para ubicar algún ostensorio donde efectuar la exposición. En ocasiones, se adopta el modelo de tabernáculo que hemos visto en San Lorenzo, como vemos en el retablo mayor de Sta. Clara de Carmona (Felipe de Ribas, 1645), y pudo ser igualmente el caso del retablo mayor de La Campana, finalizado por Felipe de Ribas en 1642.

Puntual fue la incidencia en Sevilla del gran tabernáculo de mármoles, proyectado por el hermano Alonso Matías, para el retablo mayor de la Catedral Cordobesa, finalizado en 1653. Un único ejemplo, por desgracia desaparecido, parece acusar el eco de aquél. Fue el retablo mayor que Felipe de Ribas ensambló, en 1642, en el presbiterio de la iglesia de San Antonio de Padua, provisto de una gran hornacina central para albergar un tabernáculo, que combinaba plantas poligonales y circulares en sus distintos cuerpos:

En el primer cuerpo del retablo se ha de hacer un templo de tres fachadas de seis varas de alto y un sagrario en medio, redondo, de cuatro fachadas de tres varas de alto, y este templo adornado de ángeles y serafines, lo más rico que pudiere ser, con tres puertas en las tres fachadas...¹⁸.

No debemos descartar el eco que pudo ejercer en este último una obra notable, el retablo mayor de la iglesia jesuítica dedicada a los Santos Justo y Pastor, de Granada, debido al hermano Díaz de Ribero (1630-33) y dotado de un paradigmático tabernáculo giratorio que hacía aparecer y desaparecer la custodia. A pesar de esos ejemplos puntuales, en Sevilla se impone la sencillez en el desarrollo del “aparato eucarístico” a medida que avanza el siglo. El sentido monumental y arquitectónico de los tabernáculos comienza a limitarse y en su lugar encontramos soluciones sencillas como la hornacina expositora sobre el sagrario, que a veces sirve de peana a la

¹⁷ DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, 1985, pág. 198.

¹⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, págs. 131-132. Véase también DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: op. cit. págs. 344-346.

escultura titular. Estas hornacinas eran ocupadas de ordinario por una escultura o relieve extraíble. Fue el caso del citado retablo mayor de Madre de Dios (Carmona), cuyo contrato indica la necesidad de disponer sobre el sagrario *un San José de relieve portátil...*¹⁹, sin duda haciendo de puerta o protegiendo el manifestador. Este sistema, avanzado ya el XVII, dará paso al manifestador cilíndrico, giratorio, o con puertas semicirculares.

La combinación de sagrario-manifestador dispuesta sobre el altar no dejará de estar presente en la retablística sevillana. Sin embargo, el fenómeno que va a peculiarizar al antiguo Reino de Sevilla, será el progresivo ascenso del manifestador o expositor, para convertirse en una hornacina de función dual: la propiamente sacramental, y la exhibición de alguna imagen. Su ubicación suele ser, bien interrumpiendo la cornisa, entre el cuerpo y remate o en este último. Los ejemplos al respecto son abundantes. No podemos aventurar hipótesis sobre las causas de esta tendencia, pero es fácil intuir la necesidad de permitir la visualización del ostensorio desde lejos, la mejor protección del Sacramento, así como las connotaciones simbólicas que supone la presencia de Cristo en alto. Es lógico pensar, igualmente, en el incremento de trabajo y capitales, que significan las microarquitecturas de los tabernáculos, muchas veces concebidos como estructuras autónomas dentro del retablo y proyectados verticalmente, de forma que restan espacio a la hornacina superior, donde ha de ubicarse la advocación principal del templo. Mediante la habilitación de un nicho de menores dimensiones que los principales, el expositor queda mejor integrado en el retablo y evita los problemas citados.

Resulta difícil precisar cuando fue adoptada esta última solución. El tránsito debió ser gradual y está claro que no fue, ni mucho menos, una novedad sin antecedentes. Recordemos el caso de los expositores-reservorios de los retablos tardogóticos y renacentistas del Reino de Aragón. Sin ir más lejos, a principios del siglo XVI encontramos un ejemplo cercano, como es el retablo mayor de la parroquia de San Pedro en Arcos de la Frontera (Cádiz), de estructuración y ornato gótico, y que muestra en el tramo intermedio de la calle central, un expositor protegido con puertas, a modo de "armario eucarístico"²⁰.

En el siglo XVII encontramos algunos ejemplos aislados de expositor elevado. Uno de ellos es el retablo mayor del Convento de Sta. Clara de Moguer (Huelva), obra de Jerónimo Velázquez (1632) o el dispuesto en 1654 por Francisco de Ribas, en el segundo cuerpo del retablo mayor de la Merced, en Jerez de la Frontera (Cádiz). En cambio, no será hasta los años finales de la centuria, cuando detectemos la extensión de esta fórmula en el retablo sevillano.

Dentro de esta tendencia ascendente del manifestador, merece reparar en el ejemplo del retablo mayor de la parroquia de San Vicente (lám. 2), una de las mejores muestras de retablo salomónico de la provincia, ejecutado por Cristóbal de Guadix, entre 1690 y 1705. El gran tabernáculo instalado en la calle central, sirve para albergar al Santo titular en el primer cuerpo y el remate tenía uso eucarístico. Sin duda, es heredero de los

¹⁹ SANCHO CORBACHO, H.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. II, Sevilla, 1928, pág. 289.

²⁰ Resguardar el armario y expositor con puertas fue frecuente durante el siglo XVI, según podemos contemplar en el retablo mayor de la parroquia de Colmenar Viejo (Madrid), realizado entre 1560 y 1583 y atribuido a Francisco Giralte. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Sagrario y manifestador...", op. cit. pág. 30.

tabernáculos habituales en fechas tempranas de siglo, aunque sometido a un tratamiento mucho más barroco. No volveremos a encontrar ejemplos de este tipo. Es posible aventurar la hipótesis de que la gran abertura conteniendo el elevado tabernáculo, se inspirase en el retablo instalado en el presbiterio de San Antonio de Padua, antes comentado. Pero lo más interesante es, sin lugar a dudas, el aparato escénico previsto para este manifestador. Previene el contrato la necesidad de incrementar su capacidad y elevación, respecto a lo demostrado en la traza y a continuación específica que los dos ángeles laterales, cada uno de ellos portador de seis alas, incorporaban un mecanismo por medio del cual las alas móviles cubrían y descubrían al santísimo en su exposición a los fieles:

... y en él se ha de poner el trono de Isaías, que viene a ser dos Ángeles con seis alas cada uno, que sólo se han de ver los rostros, los cuales han de estar en la primera instancia en lugar de los que están de cuerpo desnudo, ejecutados en dicha traza, los cuales dichos Ángeles, que han de ser de escultura, han de estar de forma que hagan movimiento de estar tocando con las manos cada uno, al vástago del pie de la custodia donde ha de estar el Santísimo Sacramento, y con las dos alas de los dichos Ángeles, de las seis que han de tener cada uno, han de estar de forma que se ha de cubrir y descubrir el Santísimo Sacramento con ellas, y si yo ignorare la forma de cómo se ha de ejecutar lo referido o parte de ello, se me dará la instrucción de cómo se ha de ejecutar, porque las dichas alas de los dos Serafines o Ángeles, han de servir de cortinas, por cuanto no las ha de haber en dicho trono²¹.

Las conexiones teatrales y con las tramoyas y autómatas, de las festividades de Corpus son evidentes. Hoy en día ha desaparecido el artilugio. Es un buen ejemplo que demuestra la creciente complejidad y el ascenso hacia lo alto del retablo, que el manifestador experimenta desde finales del XVII y en el transcurso del XVIII, invitando a su contemplación desde lejos, sin necesidad de acercarse al presbiterio²². Por otra parte, la simbología de los ángeles semovientes es también acostumbrada y nos remite al trono de Yahveh flanqueado por ángeles, que presenció Isaías, idea también expresada por Palomino cuando describe la custodia adorada por ángeles que representó en la cúpula del sagrario de la Cartuja de Granada²³.

No obstante, la tónica desde ahora, será la habilitación de una hornacina especial en la parte alta de la calle central o en el remate, tal como explicamos. Así la encontramos en los retablos de las Carmelitas de Villalba del Alcor, en Huelva (Fernando de Barahona, 1686), Sta. María de Jesús (Cristóbal de Guadix, 1690), Mínimas (Cristóbal de Guadix, 1702-3)

²¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Papeletas para la historia del retablo en Sevilla, durante la segunda mitad del siglo XVII (Cristóbal de Guadix. Sebastián Rodríguez. Francisco de Barahona)", *Boletín de Bellas Artes*, nº 3, 1936, págs. 21-22. Contrato otorgado por Cristóbal de Guadix para ejecutar el retablo mayor de San Vicente (1690-V-27).

²² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Sagrario y manifestador...", op. cit. págs. 42-43.

²³ ... *vi al Señor sentado en un trono excelso y elevado y sus haldas llenaban el templo. Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él; cada uno tenía seis alas: con un par se cubrían la faz, con otro par se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban.* Isaías, 6, 1-2. Cfr. Además PALOMINO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico y escala óptica* Madrid, 1947, pág. 732.

o Madre de Dios (Francisco de Barahona, 1702), tendencia generalizada desde la primera década del XVIII, como vemos en el retablo Sacramental de San Isidoro (¿Duque Cornejo y Balbás?, 1706-8), en el mayor de San Agustín de Osuna (Jerónimo Balbás, 1709-12), etc. Sin embargo, a principios del XVIII, tenemos un testimonio que nos habla de un tabernáculo de gran empaque y barroquismo, en línea con las principales creaciones castellanas de los Churriguera. Nos referimos al tabernáculo que incorporaba el desaparecido retablo mayor del Sagrario (Jerónimo Balbás, 1705-9), cuyo diseño corrió a cargo del pintor Lucas Valdés, sin duda a partir de indicaciones dictadas por Balbás. Recordemos la somera descripción que del mismo efectuó Ceán:

Sobre la extendida mesa altar, que está aislada, descansan un tabernáculo de dos cuerpos con infinitas columnas, que no pertenecen a ningún orden de arquitectura. Detrás hay un arco grande, que da comunicación al trasagrario con una ventana al frente...²⁴.

Resulta evidente el efecto de contraluz propiciado por un transparente y su adecuación a la tipología de los grandes tabernáculos churriguerescos. Podemos considerar, a la malograda obra, una intrusión castellana en la retablistica sevillana.

Duque Cornejo empleó el expositor en alto en el retablo mayor de San Luis (1729-31). En la capilla Doméstica del mismo templo, antaño jesuítico (1733), desmaterializó la idea de tabernáculo para desarrollar un vistoso y atractivo juego barroco, con volutas, talla, pabellón, contraluz, sobresaliendo el receptáculo ovalado sostenido por Ángeles, de inequívoca función sacramental, que actúa como centro focal del espacio, en medio de los santos de la Compañía. Por el contrario, se acomodó más a un planteamiento tradicional, sin hacer excesivas concesiones a la arquitectura, en el tabernáculo del retablo mayor de Umbrete (1733), pieza que quizás siguiera las pautas del dispuesto por Balbás en el Sacramental de la Seo Hispalense.

La mayoría de retablos producidos en Sevilla durante la primera mitad del XVIII utilizan recurrentemente el manifestador elevado. Podríamos citar multitud de ejemplos debidos a los Barahona, Antonio José de Carvajal, Bartolomé García de Santiago, José Fernando de Medinilla, Tomás Guisado “el viejo”, José Maestre, etc. para demostrar este hecho. En ocasiones el expositor consistió en un nicho abierto en el remate, ordinariamente ocupado por una escultura, según vemos en el retablo mayor de Sta. Paula (Medinilla, 1719), Sacramental de Sta. María de Carmona (Guisado “el viejo”, 1724), Sacramental de Santa Catalina (Fernández del Castillo, 1748-55), si bien el caso más frecuentete fue la pequeña hornacina, de fondo semicircular, recubierto de espejos y provista de puertas curvas. Este receptáculo, en Sevilla, recibe la denominación de COLMENA.

La curiosa designación está reflejada en la letra de los documentos. En el contrato para la realización del retablo mayor de las Descalzas Trinitarias de Carmona, de 1755, se especifica ...que el manifestador ha de

²⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción de la Catedral de Sevilla* Sevilla, 1804, pág. 184. Al respecto véase HERRERA GARCÍA, Francisco J.: *El retablo...* op. cit., págs. 337-338.

ser de colmena de vidrios... ²⁵ y en una visita pastoral a la parroquia de Teba (Málaga), fechada en 1756, el visitador cita ...la colmena en donde se deposita al Ssmo. Sacramento en las funciones que ocurren en esta Yglesia... ²⁶. Todavía podemos encontrarnos testimonios en conventos, que refieren prácticas de exposición del Santísimo en la colmena, con anterioridad a los años cincuenta del siglo XX, como es el caso de las Concepcionistas de Carmona y Lebrija²⁷. Aunque inutilizadas, en ambos cenobios encontramos buenos ejemplos de este artilugio, con puertas giratorias, en el primero de los casos y que se accionaban desde la sacristía por medio de unas cuerdas encauzadas por poleas, o consistente en un torno que mostraba y ocultaba al Santísimo a modo de “bofetón” teatral, como ocurría en el convento lebrijano.

Este sistema permitía mantener el ostensorio con el viril en la colmena durante los días de duración de las Octavas de Corpus, celebraciones de cuarenta horas y otras festividades señaladas, pues podía ser manifestado y resguardado y a la vez. Su altura y difícil acceso, ofrecían seguridad ante un eventual acto sacrílego. Pero estas ventajas pronto fueron entendidas como desventajas, de manera que a partir de los años centrales del XVIII se opta preferentemente por el expositor consistente en una hornacina ubicada sobre el sagrario. Las dificultades para salvar la altura de la colmena eran solventadas, en la mayoría de los casos, con una simple escalera o escabel, a través del cual subía el sacerdote. En otras ocasiones, la parte posterior del retablo estaba provista de unos estrechos e incómodos peldaños que permitía el acceso a la hornacina principal y manifestador o colmena. Junto a la incomodidad, el peligro de un eventual incendio, pues durante la exposición ardían ante el Santísimo velas, actuarían de manera determinante en el “viaje de vuelta” del expositor hasta superponerse al sagrario. Los problemas descritos aparecen señalados en el documento antes citado, de 1756, alusivo a la parroquia de Teba:

Y por quanto a reconosido su Iltma. Que la colmena en donde se deposita al Ssmo. Sacramto. En las funciones que ocurren en esta Yglecia, es de madera de pino de flandes, y el retablo mayor es de la misma Especie y siendo preciso para manifestar a su Magd. poner el número de luzes que corresponde, se haze temible, (...) se emprenda fuego en la madera de dha. Colmena o retablo, por estar mui proporsionada para arder, y siendo gravemte. Dificultoso, el que su sediera, remediar dho. Daño prontamete. Por quanto la dha. Colmena esta mui elevada, y la escalera por donde a ella se sube mui estrecha y dificultosa, para remediar dho. Daño, mandó su Iltma. (...) que se haga en el trono de Nra. Señora de la Azumción, que esta en el mismo retablo y capilla mayor, un çitial lo mas desente, que sea posible, en el que se manifestará a su Magd. , pues aun sin haver el proximo riesgo de

²⁵ MIRA CABALLOS, E. y VILLA NOGALES, F.: *Carmona en la Edad Moderna* Sevilla, 1999, pág. 177.

²⁶ A.A.S (Archivo del Arzobispado de Sevilla), Visitas, leg. nº 1391, mandato 5º de 1756, s/f.

²⁷ En las Concepcionistas de Carmona nos informó de las Exposiciones Sacramentales celebradas todavía en los años veinte o treinta del siglo XX, Sor María Teresa Moreno, de acuerdo a noticias que le transmitieron hermanas de mayor edad. El retablo del convento de Carmona fue realizado por Tomás Guisado “el viejo”, entre 1734-41, mientras que el de Lebrija se debe a Juan Santamaría y Matías José Navarro (1729-31).

mprenderse dho. Fuego es de gravísimo trabajo y no de la mayor desercia el subir el Saserdote con el Ssmo. Sacramto. Para colocarse en la dha. Colmena ²⁸.

El modelo de expositor cilíndrico o semicilíndrico fue común en toda España desde la segunda mitad del XVII y, como en Sevilla, el de puertas giratorias fue, quizás, el modelo más frecuente. En otras áreas geográficas de la Península, rara vez si dispone a tanta altura como en los retablos sevillanos dieciochescos²⁹. Es sintomático que a partir del planteamiento de los inconvenientes descritos, volvamos a encontrarnos, desde los años centrales del XVIII, con sagrarios a los que se superpone el expositor. Puede ser el caso del retablo mayor del Loreto en Espartinas (Manuel García de Santiago, 1749), de San Felipe de Carmona (Juan Cano, c. 1770), o la obra maestra de los retablos rococó sevillanos, el mayor del Salvador (Cayetano de Acosta, 1770-1778).

Podríamos preguntarnos si radica alguna connotación simbólica en esta peculiar denominación: "colmena". Es fácil pensar en el profundo sentido eucarístico del concepto, pues la colmena alberga el panal, del que resulta la miel, frecuente metáfora de la Eucaristía. Esta asimilación de comunión y miel que mana del panal, el propio Cuerpo de Cristo, tiene sus raíces en el antiguo Testamento. Recordemos la prefiguración del león de Sansón, presente como símbolo en capillas y espacios sacramentales, tal es el caso de la Sacramental del Salvador de Sevilla³⁰. Junto al arte y la emblemática, también la literatura del XVII nos brinda interesantes ejemplos metafóricos basados en la apicultura. Si nos fijamos en el auto sacramental de Tirso de Molina *El Colmenero Divino*³¹, podemos descubrir una serie de alusiones simbólicas muy apropiadas a nuestro objeto de estudio: Cristo es el colmenero, la abeja el alma humana, la miel el alimento que Cristo provee a través de su panal, depositado en la colmena, que es la Iglesia.

En los instantes finales del auto, cuando Cristo (el colmenero) procede a la redención del alma humana (la abeja) que ha sido víctima de los engaños del demonio (un oso), hemos de destacar la presencia de dos colmenares, el divino, situado en alto, mientras el segundo, el colmenar de la tierra, instalado en el suelo, produce la falsa miel de los placeres mundanos. La abeja descarriada ruega entonces al Colmenero que le abra su colmena y le permita volar hasta las alturas. No deja de resultar curioso que, al abrirse la colmena de Cristo, situada en medio de un vergel, deja ver en su interior un cáliz con una hostia, advirtiendo que se trata ésta, de una "colmena dorada". Dicen las estrofas:

Abeja: Jardinero, tu que labras

²⁸ Documento citado en la nota 26.

²⁹ La tipología cilíndrica, sin puerta a modo de torno y semicilíndrica, con puertas partidas que se desplazan fue muy frecuente en Cataluña, tal como explica Aurora PÉREZ SANTAMARÍA: "El mensaje eucarístico...", op. cit. pág. 147. En Granada, estos modelos reciben la denominación de "manifestador de piña". SÁNCHEZ MESA, D.: "El retablo barroco...", op. cit. pág. 173.

³⁰ Aquí el emblema es empleado para simbolizar una de las virtudes de la Eucaristía la "magnanimidad", véase al respecto GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La iglesia colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, 2000, págs. 373-374.

³¹ Manejamos la edición de "Clásicos Castalia", Madrid, 1984. Agradecemos al profesor José M^a Prados, de la Universidad Complutense de Madrid, experto en literatura y arte eucarístico, que nos haya facilitado las referencias de este auto sacramental.

*con industria celestial
tu cuerpo mismo en panal
con solas cuatro palabras,
la puerta te pido que abras
del colmenar peregrino,
donde es el amor divino
la abeja que almíbar saca
para mis culpas triaca.*

....

*Abeja: Abre el colmenar divino
que ya por verle me muero.
Amoroso colmenero,
remedia mi desatino.*

....

*Colmenero: Otra colmena mejor
he labrado para ti:
Ven, alma, acércate aquí,
prueba de mi amor la miel.*

*Músicos: Vengan a comer
los hijos de Adán
este pan de azúcar
que es panal y es pan.*

En las estrofas seleccionadas subyace el sentido de las exposiciones del Santísimo, así como los esquemas significativos y persuasivos de este tipo de actos, concebidos como la culminación, el instante esperado, de oficios, novenarios, festividades, etc. y simbolizaban el triunfo de Cristo sobre la muerte, tal como reflejaban los autos sacramentales, del bien sobre el mal, de la Fe Católica sobre la herejía³².

No conviene, sin embargo, suggestionarnos por estos contenidos simbólicos para explicar el término “colmena”, aplicado en Sevilla a los manifestadores. A pesar de los fundamentos bíblicos del símil, prodigados además, según hemos visto, por la literatura del XVII, más bien cabe pensar que esa denominación, es simplemente consecuencia del parecido formal entre las colmenas empleadas en la apicultura, que podían ser cilíndricas y cubiertas por una semiesfera, y el elemento eucarístico descrito.

Volviendo al ejemplo de la retabística dieciochesca sevillana, ya advertimos la variedad de recursos empleados por las colmenas o manifestadores y su carácter multifuncional. Desde los sencillos nichos que albergan esculturas cuando no está expuesto el Santísimo y ocultan y descubren a este último mediante sencillas cortinas, podemos pasar a otros que incorporaban relieves giratorios sobre un torno. Este era el caso del retablo mayor del Salvador de Carmona (José Maestre, 1722), donde el expositor ofrecía, en una de sus caras, la visión de una Inmaculada en alto – relieve, hoy en el museo de la Parroquia de Sta. María. En el retablo de

³² Una buena prueba del alcance y significación de las exposiciones del Santísimo a los fieles, nos la ofrecen la existencia de tratados al respecto. Por ejemplo THIERS, J. B.: *Traité de l'exposition du Saint Sacrement de l'autel*. París, 1673.

Ntra. Sra. de Aguas Santas de Cantillana (Felipe Fernández del Castillo, 1744), desaparecido en 1936, un medallón de Sta. Bárbara, extraíble, ocultaba la colmena cuando no era utilizada con fines expositivos:

*... y en el nicho de el medio Nra. Sra. de Agua Santas q. es a qn. se dedica dho. retablo, y en la medalla Santa Bárbara de tres quartas de Alto **de quita y pon** y dho. nicho lo e de poner aparente para poner Sacramento, y en lo último del retablo el milagro de nra. Sra. de Agua Santas...* ³³.

A medida que se hicieron más complejas y frecuentes las exposiciones en el transcurso del XVII, el retablo hubo de albergar estas necesidades, haciendo uso de artilugios y soluciones diversas. Una de las prácticas que vienen a enriquecer la liturgia y los cultos del Jueves Santo, fue la instalación de los monumentos propios de ese día. Aunque la tendencia más extendida, con el paso del tiempo sería la de anteponer altares con gradas, de madera o plata, ante el presbiterio, en ocasiones fue necesaria la adecuación del retablo a tales imperativos litúrgicos. Cuando en 1702 Cristóbal de Guadix concierta el retablo mayor de las Mínimas, hoy en Castilleja de la Cuesta, se comprometía a confeccionar *...unas gradillas o peana en que poner una urna en el camarín de Nuestra Señora para los Jueves Santos, cuya urna la tiene el convento...* ³⁴. Frente a este sencillo remedio, otras veces llegaron a programarse hornacinas pensadas para esta finalidad. Llamativo es el caso del citado retablo mayor de las Trinitarias de Carmona (Miguel de Gálvez, c. 1755) que, junto a los dos manifestadores superpuestos al sagrario, uno de ellos referido como *colmena de vidrios*, según vimos, presenta un gran relieve de la Trinidad, en origen extraíble, para ubicar en su lugar el aparato escénico del Jueves Santo:

*Item, que la historia de la Santísima Trinidad, ha de quedar en el nicho que se manifiesta en la planta y diseño, de modo que se pueda **quitar y poner por la parte del trasdós**, del dicho altar, y que quitada la dicha historia, para colocar en el nicho la **custodia el Jueves Santo**, para encerrar al Señor, quede el nicho adornado*³⁵.

Obsérvese cómo esta acumulación de usos litúrgicos sobre el retablo, condicionó la estructura de los mismos, y orientó su organización hacia la ruptura del marco arquitectónico, y dando paso al creciente efectismo ornamental. Cabe preguntarse si la sobrecarga que sufren los presbiterios, altares y retablos, mediante su utilización para el culto debido a la Eucaristía, no influiría en la creación de espacios sacramentales agregados al templo, capillas, que centralizarán en muchas iglesias parroquiales el culto al Santísimo, ofreciendo una puesta en escena litúrgica más digna y espectacular y liberando al presbiterio de tales excesos.

Concluimos, planteando la necesidad de incrementar el análisis de las funciones litúrgicas del retablo, sacramentales y de otro tipo, pues no dudamos que encontraremos la razón de muchos rasgos y peculiaridades formales, cuya explicación hoy en día se nos escapa. Aunando los resultados obtenidos en América y Península Ibérica, tendremos nuevas razones para valorar y apreciar la riqueza constructiva, ornamental,

³³ HERRERA GARCÍA, Francisco J.: *El retablo...* op. cit. pág. 283.

³⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "Papeletas...", op. cit. pág. 27.

³⁵ MIRA CABALLOS, E. y VILLA NOGALES, F.: op. cit. pág. 177.

iconográfica, etc. que se desprende de estas grandes creaciones, consustanciales a nuestro ámbito religioso, cultural y artístico.