

# Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Occidental

Dr. Francisco J. Herrera García  
Universidad de Sevilla

Aceptada la escasa adaptación de la arquitectura barroca española a las fórmulas espaciales y compositivas propias del barroco italiano, se tienen como efectivos resortes de reconversión barroca, a una serie de añadidos que, conjugados con habilidad, propician la transformación de espacios en principio simples desde un punto de vista tectónico, en ambientes complejos y sobrecogedores. Los austeros y claros planteamientos de cerramientos y cubiertas, se disfrazan por medio de una serie de recursos que ocultan su simplicidad. Las yeserías, pinturas murales, retablos, muebles, cortinajes, etc, son responsables de la integración de las artes<sup>1</sup> al servicio de una concepción barroca netamente hispánica<sup>2</sup>, que acierta en una transfiguración espacial, a modo de engaño y ocultación de la pobre realidad material.

El retablo ha venido a desempeñar un importante protagonismo desde este punto de vista, creando sensaciones espaciales y persuasivas que disimulan la claridad de los interiores, haciéndolos engañosos y sorprendidos. Junto al retablo, la yesería, la talla ornamental en toda su dimensión y otros elementos como telas encoladas, sobrepuestos de barro, etc. contribuyen a esta densificación del escenario litúrgico. No olvidemos que no todo fueron intenciones teatrales e ilusionistas en el retablo. Por encima de todo, de acuerdo a su inicial función, nunca dejó de ser una pieza que atiende a la necesidad de enmarcar y organizar imágenes de tipo doctrinal o devocional. Sin embargo, durante el barroco, asistimos a un claro *in crescendo* en lo ornamental y alejamiento de la clara compartimentación, que parece restringir la aludida misión de enmarcar historias e imágenes.

---

<sup>1</sup> Así lo expresaba Vicenzio Carducho, imbuido ya de una concepción del ornato y la integración de las artes propia del barroco: *Y lo cierto es, que nunca luzen tanto la una ni la otra (pintura y escultura), como quando juntas se dan las manos, y concurren con su valentía y hermosura, en los retablos de las iglesias, en las galerías, y camarines, adornados de estuques de medio relieve, oro y pinturas, que parece que allí asisten cumplidamente ambas...* CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633 (edición de 1979), pág. 317.

<sup>2</sup> Rodríguez G. de Ceballos habla del *"bel composto a la española"*, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *"El "bel composto" berniniano a la española"*, *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, 1999, págs. 67-85.

Mostrar episodios bíblicos o figuras aisladas del santoral unido a la necesidad persuasiva, justificó el empleo de crecidos medios materiales a la hora de poner en práctica los habituales ejemplos retablisticos, por lo general confeccionados en madera aunque no faltan los que emplean el mármol, piedra o yeso. En ocasiones nombrados como retablos “ilusionistas” o “fingidos” y la mayoría de las veces ignorados o desestimados por los estudiosos del retablo, están aquellos ejemplos simulados mediante azulejos pintados o pintura mural, temple o fresco, de los que apenas subsisten ejemplos dignos de mérito, pero sabemos que, en no pocas ocasiones, vinieron a suplir la falta de medios para el ensamblaje de una gran “máquina” o, quizás, fueron admitidos como una variante estética de la retablistica tridimensional. El retablo pintado, simulado o ilusionista, ha sido encuadrado dentro de los estudios de pintura mural o azulejería, sin que se haya profundizado en las peculiaridades de su representación y, ni mucho menos, relacionado con los modelos reales que trata de simular, a modo de trampantojo.<sup>3</sup>

Son múltiples los puntos de interés que aquí intervienen. En primer lugar la imagen que nos transmiten de determinados modelos de retablos, relacionables con las constantes estilísticas del momento, así como la iconografía que suele incluirse, bien fingiendo pintura o esculturas. En segundo lugar, hay que contemplar su valor ilusionista al aplicar técnicas de perspectiva o *quadratura*, basadas en conocimientos teóricos, geométricos y matemáticos por parte de su autor. No podemos olvidar la evaluación de su calidad como pintura mural y la transformación del espacio al que dan lugar, más allá del simple ornato. Por último, es interesante constatar cómo un buen número de tales ficciones reciben inspiración directa de fuentes gráficas que reproducen modelos apropiados, como estampas y tratados tan autorizados en la materia como la *Perspectiva pictorum et architectorum*, del Padre Andrea Pozzo.

Según adelantamos, la representación de retablos pintados, guarda relación con el *trompe l'oeil* o trampantojo, pero distinguiéndola dentro de una parcela específica que ha sido catalogada como *Ilusionismo arquitectónico*<sup>4</sup>. Su práctica

<sup>3</sup> Entre los pocos estudiosos del retablo que han llamado la atención sobre estas simulaciones, podemos citar a Alfonso Trujillo, al considerar el “retablo ilusionista” como una tipología más de retablo. TRUJILLO RODRÍGUEZ, A.: *El retablo barroco en Canarias*, t. I, Las Palmas de G. C. 1977, págs. 205-207. También merecen la consideración de PALOMERO PÁRAMO, J. M.: “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”, *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88-89, págs. 51-84, de la cita, págs. 82-84. Peña Velasco deja igualmente constancia de su especificidad, no obstante, reconoce que su estudio compete al campo de la pintura mural. PEÑA VELASCO, C. de la: *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*, Murcia, 1992, pág. 69. Nicolau habla de “retablos fingidos”, en relación con los interesantes ejemplos conservados en Toledo, NICOLAU CASTRO, J.: *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, págs. 151-152. La misma denominación fue adoptada por MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pág. 15. PAYO HERNANZ, R.: *El retablo barroco en Burgos y su comarca*, vol. I, Burgos, 1997, pág. 306.

<sup>4</sup> El ilusionismo arquitectónico comporta *añadir algo a una realidad que se hace más grandiosa, imaginativa y monumental*, en palabras de MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: “Acerca del “trampantojo” en España”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 1, tomo I, 1988, págs. 27-37, de la cita, pág. 28.

era ya habitual entre las decoraciones murales de la antigüedad romana. Fue impulsada desde el primer Renacimiento, entre otros, por Giotto y se desarrolla a gran escala a partir de Mantegna para así cubrir grandes superficies murales, crear acusados efectos de perspectiva que expanden el espacio real o perforan ilusoriamente muros y bóvedas, tal como magistralmente demuestra Baldassare Peruzzi en 1516 en la *Sala de las perspectivas*, de la romana Villa Farnesina<sup>5</sup>, obra que podemos considerar toda una proclama de la *costruzione legittima*, basada en los logros que permite la técnica de la perspectiva lineal, arduamente ensayada en Italia a lo largo del XV. Los elementos arquitectónicos figurados vienen, por tanto, a reforzar y canalizar el efecto de perspectiva, creando un evidente desconcierto en el espectador al confundir lo representado con la propia realidad. Los avances que se suceden a lo largo del XVI, culminarán con todo esplendor en la cuadratura barroca tal como exponen, entre otros, artistas de la talla de Pietro da Cortona, Agostino Mitelli, Michele Colonna, Antonio Verrio, el padre Pozzo o Tiépolo. Arquitectura real y figurada se funden ahora de manera efectiva, a decir de Navarro de Zuvillaga<sup>6</sup>, desmaterializando la presencia física del edificio para *hacerlo parte de la visión pictórica*, según expresa Arnheim<sup>7</sup>. Un elocuente y cercano ejemplo de todo ello lo tendríamos en la conocida iglesia sevillana de San Luis de Los Franceses, quizás cima de la cuadratura dieciochesca de Andalucía Occidental. La fusión de distintas parcelas artísticas (arquitectura, pintura, escultura...), al servicio de un efecto espacial y ornamental distinto al real, no puede ser entendido más que como manifestación de la debatida integración barroca de las artes.

Desde ahora anticipamos que los ejemplos sobre los que luego nos extendemos, no son obras de grandes vuelos, más bien sencillas representaciones, ubicadas la mayoría de las veces en capillas secundarias y muros laterales. En ellos, a parte de la iconografía y el marcado carácter ornamental, no encontramos soluciones que produzcan acusadas impresiones de transgresión de la plenitud mural, los intentos de proyección espacial son mínimos y rudimentarios. Sin embargo, no podemos olvidar que los mejores ejemplos que debieron existir, han desaparecido en su totalidad o permanecen ocultos bajo espesas capas de cal o por retablos lígneos. Parece admitido que el principal estímulo para acometer una pintura de estas características, no es otro que el ahorro que supone frente a la obra de ensamblaje y talla<sup>8</sup>.

La costumbre de pintar retablos en la cabecera de los templos y capillas se remonta a los momentos iniciales del desarrollo del retablo y puede admitirse como una reminiscencia de los murales pictóricos de tiempos románicos, aunque establecen diferencias en lo que a organización iconográfica respecta, además de la

<sup>5</sup> DARS, Célestine: *Images of deception. The art of trompe-l'oeil*, Oxford, 1979, pág. 18.

<sup>6</sup> MILMAN, Miriam: *Les Illusions de la Réalité. Le trompe-l'oeil*, Ginebra, 1982, págs. 21-24.

<sup>7</sup> NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.: *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, 2000, págs. 167-168.

<sup>8</sup> ARNHEIM, Rudolph: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, 1993, pág. 47.

<sup>9</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: op. cit. pág. 15. Llega a relacionar retablo pintado con falta de recursos por parte de los patrocinadores.

novedosa introducción de un marco arquitectónico y ornamental de acuerdo a los criterios estilísticos góticos. La práctica debió estar muy arraigada en Andalucía Occidental durante el siglo XV y perdura a lo largo del XVI. Conocemos algunos vestigios, como puede ser el caso de Sta. María de Arcos de la Frontera (Cádiz), cuyo ábside ochavado conserva, oculto por la soberbia máquina manierista, un interesante retablo fingido del que, en 1960, logró recuperarse un fragmento que representa la *Coronación de la Virgen*, desarrollado entre dos finos baquetones que sirven de soporte a pequeñas figuras de santos cobijadas por doseles o chambranas. Estamos ante una pintura de fechas tempranas del XV<sup>9</sup>. Aquí la organización del retablo debió estar orientada por los comentados baquetones que, unido a la cornisa, perfilarían una especie de tríptico entre paneles de sebka.

Existen noticias de otra obra de parecidas características en el ábside de la parroquia de la O en Sanlúcar de Barrameda donde, ahora ocultas por un retablo dieciochesco, se distribuyen distintas figuras del santoral entre los espacios delimitados por baquetones y cornisas, también de momentos iniciales del XV. Debieron ser muchos los templos que adoptarían este recurso para garantizar el decoro de sus cabeceras. Especialmente proclives a la adopción de la pintura mural para disimular sus muros y extender la iconografía cristiana sobre estructuras islámicas, fueron las antiguas mezquitas cristianizadas, alguna de ellas convertidas en catedrales, como fue el caso de la aljama almohade de Sevilla. Hay datos de la “hiperinflación” de imágenes de la primitiva catedral. Durante la segunda mitad del XIII y a lo largo del XIV sus recios pilares de sección rectangular actuaron como soporte de imágenes pictóricas. Se tiene constancia de algunos de los temas y figuras allí representados, como pueden ser el Bautismo de Cristo, San Fernando, San Juan Evangelista, San Lorenzo, Sta. Bárbara, etc<sup>10</sup>. De todo ello sólo resta la excepción de la Virgen de la Antigua. Nos preguntamos si en las imágenes añadidas o renovadas durante el siglo XIV, no se incluirían ya elementos fingidos que dieran idea de marco arquitectónico y ornato, o lo que es lo mismo, simularan sencillos retablos. No es posible precisar esos extremos pero debió suceder así, al tiempo que también en el desaparecido recinto serían introducidos pequeños retablos de madera tallada, muchos de los cuales debieron luego pasar al fastuoso templo gótico<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> MANCHEÑO Y OLIVARES, M.: *Las iglesias parroquiales de Arcos de la Frontera*, Arcos de la F. 1909, págs. 15-16 y 27-28. Id.: *Una joya artística desconocida*, Sevilla, 1917. Este opúsculo de 41 páginas está dedicado a dar cuenta de este retablo figurado y se describe con bastante precisión. PEMÁN, C.: “Las pinturas murales de Santa María, de Arcos”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 11, 1928, págs. 139-146. ROMERO DE TORRES, E.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934, págs. 367-368.

<sup>10</sup> Véase al respecto MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.: “Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense. Análisis cultural e iconográfico de unas obras desaparecidas”, *Archivo Hispalense*, nº 201, 1983, págs. 173-186. LAGUNA PAÚL, T.: “La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)”, *Maravillas de la España medieval*. Tesoro sagrado y monarquía, t. I, León, 2000, págs. 235-249.

<sup>11</sup> Así lo cree Serrera; SERRERA, J. M.: “Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla”, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, págs. 353-404. De la cita pág. 354.

Al margen de conjeturas, la prueba irrefutable del eco que este tipo de retablos ilusionistas góticos debió tener en Sevilla a finales del XV y principios del XVI, la tenemos en el recientemente recuperado de la parroquia de Sta. María Magdalena de Cala (Huelva). En realidad, el pintado al temple en 1521<sup>12</sup>, tal como indica una inscripción que da cuenta de su patrocinador, se superpone a un programa anterior de principios del XV o finales del XIV, cuyos mínimos restos muestran más bien la imitación de elementos arquitectónicos más que de un retablo. No ocurre lo mismo con el superpuesto, inserto en una gran hornacina apuntada, de fondo plano y cuyo planteamiento consiste en un retablo de cinco calles y tres alturas compartimentadas por finos listones a los que se adosan pilares góticos. Cada uno de los registros tiene representado su dosel o chambrana. En las jambas y rosca del arco se aparenta el guardapolvo, con figuras del santoral a los lados y motivos de grutesco sobre fondo de color naranja en el arco. La calidad técnica de las historias vinculables a la Santa titular del templo junto a otros santos, pone de manifiesto la escasez de caudales que obligaba a concebir obras de este tipo, debidas a pintores mediocres.

El desarrollo experimentado por la retablística a medida que avanza el XVI convertiría al retablo ilusionista en un recurso residual, útil cuando faltan los medios precisos para poner en práctica uno real. Pero no llegó a desaparecer, vinculándose a la aceptación de la pintura mural, que cobra auge a partir de Luis de Vargas y de la llegada a finales de siglo a Sevilla de una serie de pintores italianos como Mateo Pérez de Alesio. De los instantes finales este siglo tenemos testimonios, algunos de reducidas dimensiones como el sencillo encuadramiento a modo de retablo existente en el santuario onubense de la Cinta, donde la citada Virgen patrona de Huelva, cobijada en un hornacina, está flanqueada por Santa Lucía y San Blas, todos enmarcados por un sencillo fingimiento arquitectónico<sup>13</sup>.

Algunas noticias documentales, hablan de obras desaparecidas y contribuyen a confirmar la pervivencia de estas representaciones pictóricas. En sendas ocasiones el pintor lisboeta Vasco de Pereira asumió la realización de retablos fingidos, en 1581 para el Hospital de Sta. Marta y en 1582 para otro centro hospitalario, el hospital de los ciegos o Santos Justo y Pastor para el que se obligó a pintar ... *en el astial del altar del ospital (de los ciegos) un retablo fingido al fresco con sus repartimientos...*<sup>14</sup>. En el cuerpo central destacaba una Virgen con Niño acompañada de los patronos de la institución y por el resto de recuadros o artesones una serie de santos: San Roque y

<sup>12</sup> RESPALDIZA LAMA, P. J.: "Pinturas murales en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Cala (Huelva), *Laboratorio de Arte*, nº 16, 2003, págs. 49-66. Reza la inscripción desplegada en el banco: *Esta obra ma[n]do fazer P[edr]o Lopes. e su muger. Aonra. de dyos e de (...) bendy[t]a. (m)adre (...) se[ñ]ora. Santa marya. Ma[g]dalena. Cuyas. A[d]bocacione[s] acabose a. d[ie]z y ocho. d[ie]z y ocho. d[el] mes. de mar[z]o. año de myll e q[uin]iento[s] e XXI años amen.*

<sup>13</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: "*La pintura mural sevillana desde el siglo XVI al XVIII*", *Formación profesional y artes decorativas en Andalucía y América*, Sevilla, 1991, págs. 93-113, de la cita pág. 97.

<sup>14</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 185. Id.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pág. 198.

San Sebastián, Santa Lucía y el Martirio de los aludidos Justo y Pastor, todo rematado por un calvario, también al fresco. Debió tratarse de un auténtico conjunto ilusorio donde los elementos arquitectónicos estarían sometidos a las reglas de la perspectiva, habida cuenta de las especificaciones sobre compartimentos y ordenación del mismo<sup>15</sup>. Llamamos la atención sobre el término *retablo fingido* que señala el contrato, inequívoca muestra de lo asimilado que en el ambiente artístico del momento debieron estar tales creaciones. Otros casos corroboran el fenómeno de la retablística ficticia en la Sevilla de finales del XVI, como se desprende del contrato otorgado en 1575 por Luis Hernández para pintar dos retablos en la Capilla Real de la Catedral sevillana<sup>16</sup>.

Centrándonos en el barroco, la decidida voluntad de enmascarar la arquitectura con un variado repertorio de técnicas, el gusto por la desmaterialización o, en palabras de Milman, “abolición del muro”<sup>17</sup>, propiciará la frecuente aparición en los programas de pintura mural de numerosos ejemplos de fingimiento arquitectónico y retablos pintados. La llegada de los grandes *quadraturistas* italianos Agostino Mitelli y Michele Colonna a la Corte de Felipe IV en 1658 y los trabajos que ambos desarrollan en Madrid, despertará el interés de los pintores españoles por las técnicas adecuadas para la puesta en práctica de cuadraturas en bóvedas, cúpulas y techos planos. Desde ahora se detecta mayor afición a la representación de formas arquitectónicas en perspectiva sobre muros y cubiertas. Ciertas obras de Juan de Valdés Leal y su hijo Lucas pueden ser entendidas como claro exponente de este influjo<sup>18</sup>, especialmente allí donde la introducción de perspectivas arquitectónicas sirve de marco a distintos asuntos, como puede ser el caso del Hospital de los Venerables, con la célebre *Exaltación de la Santa Cruz*, del techo plano de la Sacristía y las restantes pinturas de la iglesia.

Respecto a la simulación de retablos, la mayoría de los ejemplos conocidos a nivel nacional, corresponden al siglo XVIII, centuria en la cual parece hubo especial afición a este tipo de obras, quizás imbuidas por la difusión del citado tratado de Andrea Pozzo, también del padre Tosca, estampas de los Galli Bibbiena, etc. No olvidemos la aversión hacia la retablística barroca que, desde círculos académicos, comienza a extenderse desde fechas tempranas del siglo y se materializa en la Real Orden de 1777, cuyo articulado decreta la prohibición de confeccionar retablos de madera. Quizás algunos ejemplos simulados mediante el fresco o temple, de fechas tardías, encuentren su justificación en estos postulados legales.

Sin pretender ser exhaustivos, podríamos citar en primer lugar, el interesante conjunto de Valladolid, del siglo XVII. Uno de los ejemplos es el ejecutado en 1650

<sup>15</sup> SERRERA, J. M.: “Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, nº 213, 1987, págs. 197-239, de la cita pág. 205.

<sup>16</sup> MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, 1979, pág. 97.

<sup>17</sup> MILMAN, Miriam: *op. cit.* pág. 18.

<sup>18</sup> Precisamente Juan de Valdés visitó Madrid en 1664, cuando las obras de los boloñeses constituían una auténtica novedad en la capital. Al respecto véase QUILES GARCÍA, F.: “La cuadratura en el barroco sevillano. Pintando arquitecturas a la manera italiana”, *L'Architettura dell'inganno*, Florencia, 2004, págs. 191-204.

por el pintor Diego Valentín Díaz para el Colegio de Niñas Huérfanas (hoy en la Iglesia del Dulce Nombre de María), al que podríamos añadir el de la sacristía de la iglesia de San Miguel (antiguo templo jesuítico), obra de Gil de Mena de hacia 1670<sup>19</sup>. El primero se acomoda a los modelos de la retabística de transición al barroco, hallándose el asunto central, *La Virgen Niña acompañada de San Joaquín y Sta. Ana*, enmarcado por columnas estriadas que culminan en fragmentos de frontón partido. En el ático destaca *La Virgen con el Niño y San Juan* rematado por frontón curvo. El segundo caso observa mayor tensión barroca y superior aplicación en las técnicas de la cuadratura tal como evidencia la gran abertura central, con bóveda acasetonada, de la que asoma un vistoso tabernáculo de planta ochavada, organizado mediante columnas y culminado en cupulilla, que sirve de marco a la imagen de la Inmaculada (lám. 1).

Otro de los núcleos que conserva algunos ejemplares es el toledano. Allí, en la parroquia de San Juan Bautista de la capital, sobresale el pintado en 1756 por los hermanos Luis y Alejandro González Velázquez<sup>20</sup>. Es sin duda uno de los más sobresalientes de cuantos han llegado a nuestros días. Simula una estructura tripartita adaptada a una imaginaria planta semicircular, articulándose mediante columnas lisas, lo cual da pie a un inteligente efecto de perspectiva y suave curvatura del conjunto. En el centro figura el descenso de la virgen para imponer la casulla a San Ildefonso, a los lados los trampantojos escultóricos correspondientes a San Ignacio y San Francisco de Borja, para culminar el remate con una medalla bronceína del Santo patrón. Se antepone un tabernáculo, esta vez real, cuyas trazas son igualmente obra de los expresados. También se debe a los mismos hermanos, el tabernáculo que llena el muro de la cabecera de la ermita de la Soledad en Puebla de Montalbán. En este caso firmaron el trabajo dando cuenta además de su ejecución entre 1741 y 1742<sup>21</sup>. Aquí vuelven a hacer gala de su adiestramiento en la técnica de la perspectiva para simular un tabernáculo que se adentra en el espacio y ofrece un frente ligeramente incurvado. La sugestión guarinesca salta a la vista y prueba del interés que despertó es que fuera llevado a una estampa por José Minguet, en 1799. Precisamente, de Alejandro González Velázquez Ceán pondera su dedicación a la pintura mural y profundos conocimientos de matemáticas y arquitectura, que le faculta para la traza de retablos y monumentos, al tiempo que nos informa sobre otras figuraciones, como fueron los monumentos destinados a la iglesia de San Justo, Carmelitas Descalzos (Madrid) y un convento femenino de Cáceres, que no especifica, pero su mayor gloria entre tanta realización, reconoce el erudito asturiano, fue *la de haber huido del gusto Riberesco, que estaba entonces en el mayor auge*.<sup>22</sup> Otro ejem-

<sup>19</sup> Agradezco al profesor Enrique Valdivieso las observaciones que me ha hecho sobre estas obras, así como las facilidades para consultar su libro, aún en prensa, VALDIVIESO, E. y URREA, J.: *Pintura barroca vallisoletana*.

<sup>20</sup> BERMEJO, E.: "Un retablo de los González Velázquez en Toledo", *A.E.A.*, T. XXV, 1952, págs. 288-290. NICOLAU CASTRO, J.: op. cit. págs. 151-152.

<sup>21</sup> LÓPEZ GARCÍA, R.: "La ermita de Nuestra Señora de la Soledad en Puebla de Montalbán", *A.E.A.*, T. XXV, 1952, págs. 290-291. NICOLAU CASTRO, J.: op. cit. pág. 152.

<sup>22</sup> *Pintó además D. Alexandro por si solo los fingidos retablos de esta iglesia de S. Justo, que*

plar digno de interés, último de los conservados en la provincia de Toledo, es el de la parroquial de Villaseca de la Sagra, de 1769 y autor desconocido<sup>23</sup>.

En Madrid, gran foco en el ejercicio y difusión del arte de la cuadratura, especialmente a partir de los trabajos de Mitelli y Colonna, subsisten algunos ejemplos de ficción retablistica, como ponen de manifiesto las pequeñas capillas ubicadas en el claustro de las Descalzas Reales. En la capilla del Milagro Francisco Rizi, unido a Donoso, Carreño, Mantuano y Herrera “el mozo” desarrollaron interesantes muestras de arquitectura ilusionista pero no se trata, precisamente, de retablos figurados<sup>24</sup>. En Burgos podemos citar el retablo de Ánimas de la iglesia de la Natividad de Villasandino, cuyo cuadro central está enmarcado por un típico fingimiento, probable obra de Adrián Carazo (c. 1780)<sup>25</sup>. En Murcia fueron abundantes y han llegado a nuestros días los que ornamentan los muros de la ermita de la Virgen de Belén de Liétor<sup>26</sup>.

En este rápido y seguro que incompleto repaso de algunos de los retablos simulados repartidos por la geografía española, no podemos pasar por alto el bellísimo ejemplo dedicado a San José en la iglesia de San Agustín de Icod de los Vinos (Tenerife), de 1776. En el mismo Archipiélago Canario, ahora en Fuerteventura, sobresale una serie compuesta por lienzos que representan hornacinas dotadas de trampantojos escultóricos, integrados a modo de políptico, conjunto que finge un interesante retablo rococó. Fueron realizados por el pintor Juan de Miranda hacia 1790-95 y están dispuestos en los muros de la Iglesia de La Candelaria en La Oliva<sup>27</sup>. En la misma Isla podemos citar las pinturas de la capilla mayor de la ermita de San Pedro de Alcántara, en Ampuyenta, cercanas al estilo de las anteriores<sup>28</sup>.

Los ejemplos citados son suficientes para admitir que, dentro de la pintura mural y en especial la cuadratura, la simulación de retablos adquiere categoría de subgénero. Un aspecto que puede intuirse en la mayoría de ejemplos expuestos, es que su ejecución, solía estar al cuidado de pintores conocedores de la teoría arquitectónica. Por un lado dominan y son capaces de versionar la arquitectura clásica, llevándola por una senda claramente barroca y, por otro, son hábiles en el ejercicio de la perspectiva y cuadratura<sup>29</sup>. Un buen exponente de esta condición lo tenemos en el citado pintor y

---

*ya no existen:(...)el monumento en perspectiva para los carmelitas descalzos: otro para la iglesia de unas monjas de Cáceres;... CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: Diccionario... t. 2, Madrid, 1800, págs. 219-220.*

<sup>23</sup> NICOLAU CASTRO, J.: *op. cit.* pág. 153.

<sup>24</sup> BONET CORREA, A.: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1961, pág. 44.

<sup>25</sup> PAYO HERNANZ, R.: *op. cit.* t. I, pág. 306.

<sup>26</sup> PEÑA VELASCO, C. de la: *op. cit.* pág. 69.

<sup>27</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, A.: *op. cit.* págs. 206-207. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Las Palmas de G. C. 1986, págs. 356-358.

<sup>28</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: *op. cit.* págs. 49-50 y 357.

<sup>29</sup> Algo que se manifiesta en Italia desde el siglo XVI, a lo que hay que unir la condición de escenógrafos de muchos pintores-arquitectos. La relación que a veces se da entre determinados arquitectos y pintores, como puede ser el caso de Palladio y Veronés, tiene que ver también con el creciente uso y difusión de la cuadratura. CALABRESE, O.: *La macchina della*

arquitecto real, Francisco Rizi quien, junto a la pintura de caballete y mural<sup>30</sup>, destacó en la proyección arquitectónica, especialmente en lo referente a retablos y monumentos eucarísticos, habilidad que pondera Palomino<sup>31</sup>, al tiempo que desliza otra de las facetas habituales en este tipo de artistas polifacéticos, tal es la práctica de la escenografía teatral, donde también habría de aplicar el ilusionismo arquitectónico:

Tuvo Rizi muchos años a su cargo la dirección de los teatros de mutaciones de las comedias, que se hacían entonces, con gran frecuencia en el Retiro a sus Majestades; en cuyo tiempo sirvió mucho e hizo grandes trazas de mutaciones, porque era grandísimo arquitecto, y perspectivo. Y así ejecutó también otras muchas para diferentes retablos: y de esto, y de dibujos dejó un sin-número.<sup>32</sup>

El medio cortesano ejerce un estímulo indudable en los artistas, habida cuenta de sus abundantes y diversas necesidades, orientadas a ofrecer la imagen de grandeza y complejidad inherente al entorno real. Otra cosa eran los centros como Sevilla, donde las distintas parcelas artísticas se encuentran más delimitadas y es difícil sobrepasar las barreras de cada una de ellas. Pero saltan a la vista, a distinta escala que la cortesana, los casos de habilidad en la perspectiva, arquitectura y diseño ornamental, todo ello aplicable a la pintura mural en auge durante la segunda mitad del XVII e, incluso, en la traza de retablos. Ya aludimos la especial dedicación que observan Juan de Valdés Leal y su hijo Lucas, fundamentalmente en lo que a cuadratura respecta.<sup>33</sup> En relación con la retablística, la trayectoria de Domingo Martínez ofrece una muestra más palpable de esta realidad. Fue reclamado para participar en distintos programas de ornato pictórico mural, en los que dejó constancia de su desenvolvimiento en la gramática decorativa del momento, y aplicación de motivos de ascendencia arquitectónica. No olvidemos las trazas que elabora en 1722 para el retablo mayor de la capilla del Real Seminario de San Telmo, y su condición de consultor en materia arquitectónica de la catedral<sup>34</sup>. En lo que a retablos fingidos respecta, no encontramos en su obra conocida ejemplares completos, sin embargo en San Luis, Exconvento de la Merced, etc. no deja de representar marcos de historias, complejos moldurajes, frontones partidos y otros

---

*pittura*, Roma, 1985, págs. 271-272.

<sup>30</sup> La faceta de muralista de Rizi ha sido estudiada por Angulo. Véase ANGULO, D.: "Francisco Rizi, pinturas murales", *A.E.A.*, nº 188, 1974, págs. 361-382.

<sup>31</sup> y así sus obras, e inventivas, fueron siempre muy bien fundadas en erudición; como lo manifestó en la traza, idea, y modelo, que hizo para el célebre monumento de la Santa Iglesia de Toledo, muy adornado de misterios alusivos a el intento. Obra portentosa, y de todas maneras admirable, en que le ayudaron Carreño, Mantuano, y Escalante. PALOMINO Y VELASCO, A. A.: *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, ed. de Aguilar, 1947, pág. 1017.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 1018.

<sup>33</sup> QUILES GARCÍA, F.: *op. cit.* págs. 195-200.

<sup>34</sup> ARANDA BERNAL, A. y QUILES, F.: "Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla", *Goya*, nº 271-2, 1999, págs. 241-246.

recursos habituales en la arquitectura de retablos dieciochesca, creando la ilusión de compartimentos retablísticos.

Según advertimos, no contamos con retablos mayores simulados. Algunas noticias informan de su existencia en distintos templos. Puede ser el caso del conventual de Regina Coeli, en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), oculto por un retablo dieciochesco, al igual que constan referencias del que ocupaba la cabecera del desaparecido templo dominico del Puerto de Santa María, confeccionado en 1710, a poco de acabar las obras de construcción del convento<sup>35</sup>. En la misma ciudad portuaria, las recientes labores de restauración del retablo mayor de la iglesia de San Francisco, antaño perteneciente a los franciscanos observantes y hoy parroquia jesuítica, han permitido observar los restos de otra de estas invenciones pictóricas. Otro templo de la Orden de Predicadores, como es el de San Jacinto en Sevilla, cuyo testero hoy luce un retablo salomónico procedente del desaparecido convento de la Victoria, sabemos que lució igualmente, un retablo pintado en su amplia cabecera, tal como informa González de León, señalando *que carece de retablo mayor, pues en el presbiterio, a la cabeza del crucero, está figurado un retablo de columnas pintadas en la pared, y en un nicho se venera la imagen de Ntra. Sra. de la Candelaria...*<sup>36</sup>. Es posible que fueran las dificultades económicas las que dieron lugar a la utilización de este recurso, hasta tanto no se reunieran los caudales precisos para una obra en madera. En este sentido Arana de Varflora señala, en 1766, la lentitud con que se acometían los trabajos para finalizar la iglesia, por falta de medios<sup>37</sup>. Finalmente fue inaugurada en 1774 y a partir de ese año debió emprenderse la decoración de su cabecera.

Centrándonos en algunos de los ejemplares llegados a nuestros días, hemos de insistir en sus limitaciones, ninguno ocupa una cabecera de templo o capilla. Están repartidos por muros laterales donde su presencia era complementaria de los retablos principales. Así ocurre en el convento de agustinas de Sta. María de Gracia, en Jerez de la Frontera (Cádiz), cuyo presbiterio incorpora un retablo de hacia 1630 y en los muros laterales dos fingimientos retablísticos que sirven de marco a otros tantos episodios de la Vida de San Agustín, acompañados de abundantes letreros con distintos pasajes extraídos de las obras del Obispo de Hipona, Antiguo y Nuevo Testamento. El situado en el muro del Evangelio (lám. 2) fecha estas pinturas en

<sup>35</sup> Y siendo Provincial de esta Provincia N. M. R. P. M. fr. Ferndo. Gil y Prior de este Convto. El P. Pdo. Fr. Juan de Atadora se hizo el retablo de pintura y perspectiva del altar mor. Año de 1710. Y siendo los dhos. Provincial y Prior el año de 1713, para la solemnes fiesta q. este Convto. Hizo a la Canonizacion. Del Sor. Sn Pio Quinto se estofo toda la Yg<sup>a</sup> como esta e hizieron los cuadros de los colaterales para el primer dia de las fiestas q. fue el de Sn. Juan Bta. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, secc. Clero secular-regular, libro 2035. Protocolo del Convento de Sto. Domingo del Puerto de Santa María (Cádiz).

<sup>36</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta ... ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1844 (Reimp. Sevilla, 1973), pág. 587.

<sup>37</sup> ARANA DE VARFLORA, F.: *Compendio histórico descriptivo de la Mui Noble y Mui Leal ciudad de Sevilla...* Sevilla, 1766, pág. 30.

1776<sup>38</sup>. Su registro central, a modo de arco de medio punto se haya flanqueado por pilastras y columnas ubicadas en planos distintos. Se asienta sobre un banco del que sobresalen los pedestales adoptando forma bulboide y, en el centro, una gran cartela, orlada por motivos rocallas, contiene fragmentos de las *Confesiones* alusivos a la historia central. El ático consta de un primer tramo apilastrado que centra una gran venera y culmina en un remate provisto de otra cartela, esta vez conformada por ramas de palmera y a los lados dos fragmentos de frontón contracurvos. La gramática ornamental es la propia del momento, ya hemos citado el predominio de la rocalla, a la que podemos sumar los ramos florales ubicados sobre las columnas externas, ángeles y cabezas de serafines, etc. La calidad general de estas representaciones es bastante limitada, especialmente la perspectiva, que no pasa de ser una pobre aproximación visual al efecto de fuga. El esquema de retablo aquí figurado nos recuerda las propuestas de Andrea Pozzo en materia de tabernáculos, sin que pueda relacionarse con un modelo concreto entre los concebidos por el pintor y arquitecto jesuita.

En el del evangelio, la historia central representa el Bautismo de San Agustín, claramente inspirado en la estampa del mismo tema correspondiente a una serie dedicada a la vida del Santo, abierta en 1624 por Schelte A. Bolswert, a instancias del superior de la casa de Malinas (Bélgica). La escena vuelve a mostrar las deficiencias del autor en cuanto a composición y dibujo. En ella se expone el momento en que San Ambrosio, Arzobispo de Milán, bautiza a Agustín, en compañía de sus amigos Alipio y Adeodato. Acompañan una serie de diáconos y una dama que pudiera tratarse de Sta. Mónica, madre del teólogo. Según señalan las biografías, en el momento de consumarse el Sacramento, San Ambrosio y el neófito entonaron alternativamente las estrofas del “Te Deum”, tal como exponen sendas leyendas, una que parte en recorrido regresivo de la boca del Arzobispo milanés (*Te Deum Laudamus*) y la segunda, que adaptada al borde de la pila, procede de Agustín quien expresa: *Te dominum confitemur* (a ti Señor te reconocemos). En el ático, un letrero da cuenta del hecho, fechándolo el 2 de Abril de 387: *DAUGUS [T]EINUS UNACUM / ALIPIO ET ADEODA / [T]O SACBIS LIMPHIS / ABLUTUS ANNO / 387 2A APRIL* (El 2 de Abril de 387, Agustín junto con Alipio y Adeodato fueron purificados por el Bautismo). Figuran otros pasajes de los Evangelios, como el dispuesto bajo la rosca del arco, de San Lucas: *ITA GAUDIUM CRIT CORAM / ANGELIS DEI SUPER UNO PECCATORE PENITENTIAM AGENTE LUC.* (Así gozarán los Ángeles de Dios, por un pecador que se convierta). Sobre el pedestal donde asienta la pila bautismal: *QUEM ADMODUM DE / SIDERAT CERBUS AD / FONTES AQUARUM / PS. 41*, correspondiente al Salmo 41 (Como ahnela la cierva las fuentes de agua). Se retoma a San Lucas en el pedestal de la izquierda: *CONGRATULAMINI / MIHI LUC. 15* (Alegraos conmigo). Por último en la cartela del banco figura un pasaje de las Confesiones: *F [E]T BAPTIZATI SUMUS / ET FUGIT A NOBIS / SOLLICITUDO BI- / -TE PRETERITE / LIB 9 CONF. C. 6 / A° DE 1776.* (y fuimos bautizado y se nos

<sup>38</sup> La primera vez que se dedica una mínima atención a ambos retablos ilusorios, al menos para dar cuenta de su existencia es en POMAR RODIL, P. J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, M. A.: *Jerez artística y monumental*, Madrid, 2004, pág. 68.

quitó aquél cuidado en que nos tenía nuestra vida pasada / Año de 1776). Se observan las constantes alusiones al abandono de la equívoca existencia y el nacimiento, mediante el bautismo, a la nueva vida de Cristo.

El simulacro del lado de la Epístola (lám. 3) reproduce el mismo esquema de retablo y esta vez, la escena central, representa la aprobación de la Regla de la Orden Agustina. San Agustín unido a una serie de correligionarios tanto masculinos como femeninos, se inclinan ante una especie de pedestal en cuya base se distinguen con dificultad dos imágenes tetramórficas, el toro y el león, y en lo alto destaca el libro abierto de las reglas, coronado por una especie de corazón, también provisto de su leyenda. El medio punto comprende un rompimiento de gloria, donde la figura de Cristo se adelanta en actitud de bendecir el voto agustiniano. Numerosos letreros vuelven a establecer una relación intertextual con la imagen. Comenzando desde arriba, una cartela da cuenta de la aprobación del reglamento: *S. AUGUSTINUS / FACTUS PRESBITER / MONASTERIUM BONAE / INSTITUIT, ET SUAM FRA- / -TRIBUS PRAESCRIPTIS RE- / -GULAM AÑO / 392*. (San Agustín, ordenado presbítero, en el monasterio de Hipona instituyó la regla, y sus hermanos la aprobaron, año 392). De la figura de Cristo, en sentido regresivo: *PAX SUPER ILLOS* (paz sobre ellos, Gálatas, 6, 16), siendo contestado por uno de los ángeles dispuestos a sus pies: *FACIET BOLUNTATEM TUAM IS*. 38 (hágase tu voluntad, Isaías 38). Desde uno de los ángeles inferiores: *JURISTA HINC* (Jurada desde este lado). Sobre el corazón una banda que indica, *REGULA APOSTOLICA*, y dentro de aquél: *QUI CUMQUE, HA- / -NC REGULAM SECU- / -TI FUERINT* (y para todos los que sigan esta regla, Gálatas 6, 16), continuado en el aludido fragmento que mana de la boca del propio Cristo (*Pax super illos*). En las páginas del libro abierto, símbolo del reglamento aprobado: *ANTE OMNIA FRATRES CHARISSIMI DILIGATUR DEUS* (ante todo, hermanos amadísimos, amemos a Dios), se trata del primer aserto de la regla agustina. En sendos escalones de la base del pedestal, *SUPER FUNDAMENTUM / APOSTOLORUM* (sobre el fundamento de los Apóstoles, Epístola a los efesios, 2, 20). Por último, en la cartela inserta en el banco destaca un pasaje de las Confesiones alusivo a la vida en común: *SIMUL ERAMUS, SI- / -MUL HATITATURI IN / PLACITO SANCTO LIB. 9 / CONF. C. 8*. (estábamos juntos y juntos habitaríamos en lugar santo, Confesiones, libro 9, capítulo 8). Las leyendas de este ejemplo aluden a los principios de la regla, su aprobación, fundamentación evangélica, y unánime aceptación y obediencia a la misma por parte de la confraternidad. La escena aquí aludida no se corresponde con las representadas por Bolswert.

Sobre la línea de cornisas, pero descentradas respecto al eje de sendos retablos por la presencia de dos ventanas, sobresalen vistosas peanas, también pictóricas, donde se alzan dos santas de la Orden, Santa Máxima exhibiendo crucifijo y palma martirial (lado del evangelio) y Santa Perpetua, que porta el báculo de abadesa (lado de la epístola).

Las capillas mayor y sacramental de la iglesia de Santiago (Sevilla), ofrecen un interesante repertorio de simulaciones arquitectónicas y retabísticas, también de la segunda mitad del XVIII, momento en que los pintores estofadores, parecen interesarse de forma especial por este tipo de recursos sin que, tampoco aquí, demuestren especiales habilidades. A ambos lados del presbiterio, en sendos paramentos

caracterizados por su marcado acento vertical, figuran dos escenas alusivas a las *Predicaciones* y *Martirio* de Santiago, a modo de “lienzos” insertos en estructuras arquitectónicas, con columnas a cada lado, retranqueadas, banco integrado por una gran cartela orlada de hojarasca, frontón partido y entablamento ligeramente incurvado. En el remate aparece una especie de óculo, donde parejas de ángeles tenantes sostienen atributos del Santo, como son el sombrero y el bastón de peregrino. Culmina en una especie de remate mixtilíneo que enmarca la simbólica cruz santiaguista (lám. 4). Otra vez nos hallamos ante la impresión de obras marmóreas, con sutiles fugas apenas insinuadas, contención decorativa, salvo algunas guirnaladas, serafines, golpes de hojarasca, tiras correosas en algunos sectores, etc. En el muro del evangelio se representa las Predicaciones, con la inscripción alusiva: *O GLORIOSUM HISPANIAE REG- / -NUM, TALI APOSTOLO, AC PA- / -TRONOU MUNITUM!* (¡Oh glorioso Reino de España, con tal apóstol, como patrono defensor!). El opuesto, bajo la escena del martirio: *O BEATUM APOSTOLUM QUI / PRIMUM OMNIUM APOSTOLO- / -RUM DNI CALICEM BIBERE / MERUIT!* (¡Oh beato apóstol que fue el primero de los apóstoles que mereció beber de nuestro cáliz!), en clara alusión al episodio señalado.

La capilla sacramental comparte estilo con la mayor, en lo que a su estofado respecta. Sobre el arco de ingreso y en los muros laterales se representan tres retablos ilusorios que enmarcan dos escenas evangélicas y, la tercera, sobre la puerta de acceso, la figura de Sto. Tomás de Aquino. Están compuestos por columnas pareadas, a los lados, las centrales retranqueadas, y sencillo frontón curvilíneo cuyo perfil describe ciertos adelantamientos y retrocesos, de manera próxima a algunos de los modelos concebidos por el citado Padre Andrea Pozzo. Respecto a los dos episodios evangélicos alusivos a banquetes donde participan sólo los elegidos, en la derecha figura la *Parábola de las bodas reales*, transmitida por el Evangelista San Mateo (22, 1-4), cuya leyenda alusiva está por completo perdida. En el lado contrario fue dispuesta la *Parábola de la gran cena* (lám. 5), esta vez inspirada en San Lucas (14, 16-23), y cuya cartela inferior selecciona algunos párrafos en latín de esta parábola: *Homo quidam fecit cae- / -nam, et vocavit multos... / Et ait Dominus servo: Exi in vias, et / sepes, et compelle intrare. Luc. C. 14. / V. 16. 23.* (Un hombre preparó una cena, y llamó a muchos... Y dijo a su criado: sal a los caminos y setos, y fuérzales a entrar).

Estas pinturas murales han sido atribuidas a Pedro Guillén, pintor miembro de la Hermandad Sacramental de esta parroquia en 1750, y fechadas hacia 1770<sup>39</sup>.

Interesantes muestras, aunque bastante limitadas artísticamente hablando, son los retablos fingidos que rellenan los muros laterales de la capilla del Nacimiento en la Colegiata de Olivares (Sevilla) (lám. 6). Francisco Amores informa de la ejecución del recinto hacia 1779<sup>40</sup>, año a partir del cual se produciría su decoración pictórica, que no creemos fuera posterior a 1785. Otra vez retablos gemelos flanquean el altar

<sup>39</sup> VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura Sevillana*, Sevilla, 1992, pág. 347.

<sup>40</sup> AMORES MARTÍNEZ, F.: *La Colegiata de Olivares*, Sevilla, 2001, pág. 70.

y retablo principal, intentando un punto de vista y fugas en correspondencia con la entrada del recinto, sin embargo volvemos a lamentar las escasas dotes como perspectivista de su autor quien, sin embargo, procura diagonalizar las líneas de cornisa, molduras, resaltos y pedestales, en un intento ilusionista poco logrado. Las columnas, pareadas y elevadas en diferentes planos, no aciertan a producir el efecto de la visión lateral según su ubicación, por el contrario, reflejan un punto de vista frontal.

Aunque muy afectados por la humedad del muro, reproducen un modelo de retablo bastante sencillo, compuesto por banco en el que se integran pedestales ondulantes, volutas en los extremos, y en el centro destaca una guirnalda de flores y frutos, centrando una venera. Las escenas, la *Huída a Egipto* en el izquierdo y *Los Desposorios Místicos* en el derecho, se hallan enmarcadas por las citadas columnas pareadas. Los remates, apilastrados con molduras contracurvas a los lados, centralizan otras escenas, en este caso por completo perdidas, únicamente sus mínimos vestigios permiten acariciar la idea de que en un lado figurara un episodio veterotestamentario, premonición mariana, como *Esther ante Asuero*, pues parece vislumbrarse una mujer arrodillada ante un personaje entronizado con cetro en la mano. El opuesto pudiera tratarse de *La Virgen entre Dios Padre y Cristo*. Las estructuras retabísticas simuladas se corresponden con los habituales modelos de transición a las formas académicas de estos momentos, caracterizados por el abandono de la rocalla y la incorporación de la columna. Evidente es la imitación de mármoles de distintos colores. Las dos escenas ya indicadas, del cuerpo central, observan una factura muy sumaria, pincelada suelta, colorista, que evita contrastes lumínicos, clara torpeza en el dibujo, etc. Están próximas a las composiciones comentadas de la iglesia de Santiago (Sevilla), atribuidas a Pedro Guillén. Pudiéramos estar, en este caso, ante el mismo maestro.

El convento de las Carmelitas de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) observa en los muros laterales del presbiterio dos sencillas muestras de retablos pintados, concebidos para contener lienzos dedicados a Sta. Teresa y Sta. Inés. Imitan un elemental retablo tabernáculo flanqueado por columnas salomónicas de tramo inferior cilíndrico, frondoso remate que sirve de marco al escudo carmelitano, siendo su principal característica la proliferación de motivos vegetales rizados y formas cartilaginosas que invaden toda la estructura. Corresponde a las primeras décadas del XVIII.

En los paramentos laterales de la capilla de San José, en la parroquia del Sagraio (Sevilla), destacan dos pequeños retablos pintados que enmarcan escenas de la Vida de San Nicolás, entre estípites y culminados en un medio punto al que se adhieren fragmentos de cornisas. Todo realzado, a los lados, con fingidos cortinajes a modo de pabellón. Parecen corresponder al segundo cuarto del XVIII<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> MORALES, SANZ, SERRERA, VALDIVIESO: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, pág. 55. La inscripción del banco del retablo puede orientar sobre el porqué de la elección de historias dedicadas a la vida de San Nicolás. Dice así: *Este retablo mandó hazer i dorar D. Salvador Barela Camaño a devoción del Glorioso Sr. San Nicolás de Vari y San Simón y San Judas por los años de 1694-1698.*

La pintura mural de este siglo ofrece abundantes ejemplos, sobre todo marcos recorridos por la acostumbrada gramática ornamental de la época, que evidencia un claro paralelismo con los recursos compositivos de la retablística coetánea, sin que podamos llegar a categorizarlos como retablos fingidos, pues no desarrollan estructuras completas sino que reproducen pormenores de los empleados por el retablo. En esta línea podríamos referir los motivos situados junto a la puerta de ingreso de la iglesia de San Luis de los Franceses, debidos a Domingo Martínez (c. 1743) y que enmarcan alegorías relativas a la aprobación de la Orden y sobre los beneficios espirituales aportados por ella. Aquí Martínez, tal como dijimos hábil tracista de retablos, demuestra un profundo conocimiento de las pautas ornamentales entonces en boga, incorporando serafines, ángeles tenantes, rizadas hojas, cornisas mixtilíneas y fragmentadas, volutas, etc. todo lo cual imita calidades marmóreas y se realza a través de meticulosos toques dorados, siguiendo así el autor las recomendaciones de Palomino en atención a la conveniencia de introducir perfiles dorados en la pintura mural, para avivar su apariencia<sup>42</sup>.

Aunque de fecha posterior, podemos también considerar las escenificaciones del nacimiento y muerte de San Nicolás de Bari, que flanquean el presbiterio de la sevillana parroquia homónima, integradas en vistosas orlas compuestas por rocalla, pinjantes de placas recortadas, volutas, etc. Se han asignado a la labor de Vicente de Alanís, fechándose hacia 1760-67<sup>43</sup>.

Según anticipamos, en línea con algunos de los ejemplos citados para el resto de España, los retablos fingidos del Occidente Andalúz procuran incorporar las soluciones ornamentales y compositivas que suelen mostrar los ejemplos reales. Una gramática ornamental que no fue exclusiva del campo de la retablística, sino que puede rastrearse igualmente en la propia pintura mural, en las estampas, platería y otras artes ornamentales. Nos referimos a las tiras correosas, cartilaginosas o "rollwerk", la hoja de cardo y también las asimétricas formas conchíferas y la rocalla, propia de la segunda mitad de siglo, complementado todo ello con las molduras y cornisas quebradas, pinjantes y placas recortadas, etc. Ahora bien, las fórmulas descritas no son suficientes para hablar de un claro paralelo entre realidad y ficción. Algo curioso y, hasta cierto punto, sorprendente es que en ninguno de los modelos analizados se pretenda la simulación estricta de los habituales modelos de retablo, elaborados en madera y con acabado dorado. Por el contrario, la pintura mural reproduce ejemplares en los que saltan a la vista las calidades marmóreas o, a lo sumo, estucadas. En la mayoría de los casos se opta por la columna como elemento articulador de los registros centrales, evitándose el estípite, incluso la salomónica recubierta de talla. Por lo general, la iconografía introducida pretende crear la impresión de lienzos pictóricos, brillando por su ausencia los trampantojos de escultura de bulto o relieves. Aquí se demuestra algo importante y que afecta a la concepción general del retablo en la España de la época, y es la aceptación y reconocimiento de la superioridad estética del retablo elaborado en mármoles, jaspes, bronces, es decir en materiales ricos y

<sup>42</sup> PALOMINO Y VELASCO, A.: op. cit. pág. 552.

<sup>43</sup> VALDIVIESO, E.: op. cit. pág. 337.

caros, sin embargo las circunstancias económicas condicionaron la generalizada confección en madera, pese a que los primeros fueran entendidos como de superior valía y sugestión.

Respecto a la idea de perspectiva, los recursos puestos en práctica son bastante limitados incluso imperfectos. El empleo de columnas pareadas en planos distintos pretende crear efecto de profundidad pero, ya vimos como apenas aciertan a generarlo. Si acaso, se apartan de esta tónica las simulaciones descritas para la iglesia de Santiago, atribuidas a Pedro Guillén. Respecto a las cornisas, frontones, pedestales, también son muy tímidos los intentos de proyección fugada, casi insinuaciones, concebidas al ojo, que no alcanzan un ilusionismo convincente. No obstante, se detecta el esfuerzo en hacer corresponder las oblicuas líneas con el punto de vista del observador, según entra en la capilla o recinto. En todos ellos se aprecia una clara voluntad de servir de marco a los episodios centrales, más que de incidir en la transformación de la arquitectura real. Quizás esto último sí ocurriera con los ejemplos desaparecidos, desarrollados en los testeros de templos importantes.

Con el repaso de algunos de los retablos simulados presentes en templos de Andalucía Occidental, pretendemos llamar la atención sobre esta peculiar manera de plasmar, a modo de fingimiento arquitectónico, las formas propias del retablo y destacar la importancia que como ornato debió tener, siquiera a modo de metáfora de la retablística real.

## PIES DE LÁMINAS



Lámina 1. ¿Gil de Mena?. H. 1670. Iglesia de S. Miguel (Valladolid).



Lámina 2. Anónimo. Retablo simulado del lado del evangelio. 1776. Iglesia conventual de Sta. María de Gracia. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Lámina 3. Anónimo. Detalle del retablo simulado del lado de la epístola. 1776. Iglesia conventual de Sta. María de Gracia. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Lámina 4. ¿Pedro Guillén? H. 1770. Retablo simulado del lado del evangelio. Iglesia de Santiago (Sevilla).



Lámina 5. ¿Pedro Guillén?. H. 1770. Retablo simulado de la capilla sacramental. Iglesia de Santiago (Sevilla).



Lámina 6. Anónimo. H. 1779-1785. Capilla del Nacimiento. Colegiata de Olivares (Sevilla).