

EL RETABLO DE LA CAPILLA REAL; *TEATRO SACRO*

Julián Gállego

RESUMEN

El retablo mayor de la Capilla Real se examina en su aspecto formal, sin eludir algunas consideraciones iconográficas, como una arquitectura muy definida y poderosa, con encasamientos rigurosos, pero habitada por una multitud de actores consagrados que no vacilan en infringir los límites de esa arquitectura, confiriéndole una nueva vitalidad. Se destaca la situación ambigua de los orantes (Reyes Católicos) a la vez dentro y fuera del retablo, en todo caso no actores en ese teatro sacro.

SUMMARY

The great altarpiece of the Royal Chapel is analysed formally, (though iconographic considerations are not totally excluded) as a clearly defined and powerful piece of architecture. It has rigorous casements but there are also a great number of sacred figures present which break the "rules" for this type of architecture, thus lending the present example a new vitality. We emphasize the ambiguous place occupied by the figures in the position of praying —the Catholic Kings— who are both within and outside the altarpiece and do not in any case take part as actors in this sacred play.

En las líneas que siguen, inspiradas por mi adhesión cordial al homenaje que el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada dedica a la memoria de nuestra admirada y querida compañera Concepción Félez Lubelza, al cumplirse (el pasado mes de mayo) el aniversario de su lamentada muerte, no trato de inmiscuirme en un tema, el del retablo de la Capilla Real de Granada, ajeno a mis solitas preocupaciones y que ya ha sido estudiado por autoridades como D. Manuel Gómez-Moreno, D. Antonio Gallego Burín y, últimamente, D. Francisco Javier Martínez Medina, cuyas investigaciones respeto y sigo, sino de entablar con nuestra inolvidable Concha un comentario, que su memoria tiñe de coloquio, sobre una obra de arte granadina que, no por vista muy repetidas veces, deja de sorprendernos a cada visita, cualidad inherente a muy contadas obras de arte, eternamente vivas.

No pienso, ni quiero, ni puedo, ni debo, entrar en la intrigante cuestión de la autoría de este retablo, que suele atribuirse, al menos en su traza y conjunto, a Felipe de Borgoña, Bigamy o Vigarny, que habitó Granada, cuando menos, en 1521, y que pudo contratarlo en Zaragoza, donde se hallaba en enero de 1519 y ejecutarlo (¿con qué ayudas?) entre 1520 y 1522. (Vid. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Sobre el Renacimiento en*

Castilla, II. Madrid, CSIC, sin fecha, p. 58 ss; GALLEGO BURÍN, Antonio. *La Capilla Real de Granada*. Granada, 1931, p. 91 ss; y MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (Estudio iconológico)*. Granada, Universidad, 1989, Cap. V dedicado, precisamente, a este retablo como ejemplo de «la unidad político-religiosa de España). Las colaboraciones de Alonso Berruguete, Jacobo Florentino o Diego de Siloé, no descargables, no entran en esta consideración. Digamos, como Gallego Burín (en la popular edición abreviada de su *Granada, Guía del Viajero*. Granada, 1973) que el «retablo (lo) hizo de 1520 a 1522 Felipe de Vigarny» (p. 184) y basta.

Tanto Gómez Moreno como Gallego Burín coinciden en señalar este retablo como uno de los primeros de aquel «estilo romano» que hoy llamamos plateresco, cuyo precedente halla el primero en el de la catedral de Palencia, que Bigamy hizo en Burgos hacia 1505. Ambos autores apuntan, justamente, que introduce la novedad de las imágenes grandes, ya que hasta el momento los retablos españoles ofrecían composiciones menudas, añadamos que de difícil interpretación cuando alcanzan las dimensiones colosales de Toledo, Sevilla y Oviedo. Como excepción recuerda Gómez Moreno muy justamente las tres grandes escenas del retablo mayor de La Seo de Zaragoza, obra de Hans de Suavia, que influyó en ello en los labrados por Damián Forment para el Pilar en la misma ciudad y para la catedral de Huesca; pero el propio Forment «en Poblet no derogó la menudencia de la imaginería religiosa encuadrada por primores de talla romana» y «el miedo a la imaginería corpulenta persistió, en general, hasta después de mediado el siglo XVI» (GÓMEZ MORENO, Manuel. *Sobre el Renacimiento...* p. 60). Se preguntan los dos estudiosos si esa corpulencia y movimiento de las figuras se deberán al influjo de Alonso Berruguete, a la sazón vecino de Granada «y con quien Felipe estaba concertado, desde 1519, para trabajar juntos durante cuatro años, llevando a medias y partiendo ganancias, cuantos encargos recibieran» (GALLEGO BURÍN, Antonio, *La Capilla...* p. 91); pero ya he dicho que no pretendo entrar en este problema, sino contemplar el retablo con la feliz ignorancia de quien se enfrenta a una obra maestra, cuyas cualidades de concepto y estilo le parecen de absoluta novedad.

Lo primero que nos sorprende es la majestad arquitectónica de la composición. Martínez Medina (Op. Cit. p. 165) la cree concebida «como un gran monumento triunfal, con tres arcos al estilo de los arcos de triunfo romanos» y de cuya «lectura iconológica...hecha según el modelo de la lectura de un libro —de arriba abajo— deducimos su programa iconográfico centrado en el Crucificado y los conceptos ideológico político-religiosos que de él se deducen», con Jesucristo como centro y causa de la unidad religioso-política.

Remito al lector al excelente estudio del Dr. Martínez Medina en cuanto a la lectura iconológica se refiere y me limito aquí a consideraciones puramente formales. El retablo, tan idóneamente adaptado a la arquitectura de la Capilla Real que le presta un esplendor que no tiene, sufre en la visión del viajero apresurado de la competencia de las dos grandes atracciones del recinto: los espléndidos monumentos funerarios de Isabel y Fernando (esculpido por Dominico de Alexandre Fancelli entre 1514 y 1517, es decir, inmediatamente antes de levantarse el retablo, y que ocupaba el centro de la capilla) y de Juana y Felipe (obra genial de Bartolomé Ordóñez, inacabada a su muerte en 1520, y que sólo a comienzos del siglo XVII mereció su actual colocación, desplazando el monumento de los Reyes Católicos. El turista dedica casi toda su atención a esos soberbios sepulcros y al contraste de su esplendor con los ataúdes de plomo de la cripta, que no deja de visitar, y que causa la más intensa emoción (adobada de morbo) incluso a viajeros tan ilustres como D. Miguel de Unamuno. Este fiel contraste entre lo vistoso y lo escondido resulta ser un «hieroglyphico» de las postrimerías más eficaz que los de Valdes Leal en el Hospital de la Caridad de Sevilla. Entre esas emociones y la estupenda reja del maestro Bartolomé de Jaén, colocada hacia 1520 (me remito en estas fechas a la sabiduría de D. Manuel Gómez Moreno y no deja de admirarme



Fig. 1. Retablo de la Capilla Real. Detalle del martirio de San Juan Bautista, con el busto, degollado, sobresaliendo del relieve.



Fig. 2. Retablo de la Capilla Real. Detalle de la Crucifixión, con la figura de Cristo elevada hasta el arco triunfal del ático.

la celeridad y contemporaneidad de todos estos trabajos), que muchos atraviesan sin percatarse de su belleza y que, en cambio, impide la visión del retablo desde los pies de la capilla (y todavía se interponen en la visión los extemporáneos baldaquinos de ambas tumbas, que ya figuran en los viejos documentos), el retablo apenas se le concede una mirada de soslayo, pese a su imponente presencia, y sólo contribuye con sus dorados, sus blancos y sus policromías, a aumentar el regio aspecto de un recinto que la reina Isabel pudiera haber calificado de «nonada» con más justicia que el aparatoso de San Juan de los Reyes, de Toledo, en que pensaba para su sepultura.

Se asienta este retablo en un sotabanco, muy comentado por representar en dos parejas de bajorrelieves en ángulo que lo flanquean la toma y rendición de Granada, en la de la izquierda (que contribuye a decorar la figura orante del rey Fernando, en un alusivo zócalo que le sirve de peana), y el bautizo multitudinario de los musulmanes granadinos, en la de la derecha (pedestal adecuado a la figura de la reina Isabel). Estas tablas interesan más por su carácter documental que por su valor estético, que adolece de la «menudencia» arcaizante contra la que el retablo propiamente dicho se insurge. Completan los pedestales de los Reyes Católicos (cuyos bultos suplantán, mejor o peor, según los gustos, los mucho más robustos destinados, por Bigarny, a este lugar, y que se guardan tras la reja de una sacristía adjunta, hoy museo) sendas tablas con heraldos de rodillas, y respaldan sus figuras sendos relieves de dos caballeros a lo divino, San Jorge y Santiago, patronos respectivamente de Aragón y Castilla, y que, según las tradiciones de la época, intervinieron milagrosamente en las guerras de la Reconquista (recordar, del primero, su acuchillamiento de un moro infelice en la calle central del retablo del Centenar de la Pluma, obra de Marzal de Sax, Victoria & Albert Museum, Londres; las imágenes de Santiago «matamoros» son tan abundantes que casi han oscurecido en nuestro país las del apóstol de Cristo). Esos relieves de los dos jinetes sobresalen en ángulo abierto a ambos lados del banco o predela del retablo, a modo de hijuelas independientes, coronadas, como es debido a la majestad de Sus Altezas reales, por unas conchas semicirculares, doradas y blancas, semejantes a las que rematan las calles, o más bien torres, de ambos lados del retablo, a que aluden como un eco, motivo italiano que aparece en la catedral de San Miguel en el Kremlin de Moscú y que se integra en la decoración baja de las cúpulas acibolladas de estilo moscovita (como en San Basilio el Grande) superpuesto a modo de escamas en lo que allí se llaman «kokonischi». Los que sirven de copete a los respaldos sacro-guerreros de las tallas orantes de los Reyes (Fernando, armado de punta en blanco en lugar del ropón cortesano de su antecesor en ese lugar) se adornan con hojarascas a modo de marco, centradas por un candelero, junto al que se incrusta una bandera, que acrecienta el tono militar de esta parte baja.

Anotemos ya, al aludir a esas imágenes orantes de los Reyes, su original situación, a la vez fuera y dentro del retablo. Es común en la escultura gótica española la figura del orante fuera del retablo hacia el que aparenta dirigir sus preces (ejemplos preclaros en Guadalajara y en Burgos: uno de éstos, en Miraflores, cercano familiar de la Reina Isabel), mientras que en pintura, el donante puede figurar en la misma tabla que el Santo que venera (innumerables ejemplos dentro de la moda flamenca y alemana). En cambio, no es común que los orantes aparezcan, como en la Capilla Real, fuera del retablo pero unidos a él, a modo de invitados independientes, a quienes no hay que confundir con las imágenes santas y a los que no está previsto que el devoto se dirija en sus preces. Cabría decir que Fernando e Isabel son unos devotos de alto rango, cuya asistencia en esta ocasión parece necesaria, que asisten al acto de *teatro sacro* sin que deban confundirse con los santos actores, pero a la vez desempeñando ese papel de intermediarios entre lo celeste y lo humano que tantas veces va a encomendarse, en la pintura española del siglo siguiente, a un personaje secundario (por ejemplo, un pastorcillo de Belén) que, mirando hacia el espectador interfiere los mundos celestial y cotidiano. Isabel y Fernando están, aquí, a los pies del Crucificado y de sus santos patronos, los dos Juanes, como es debido; pero sin que quepa confundirlos con los actores de este *teatro sacro*.

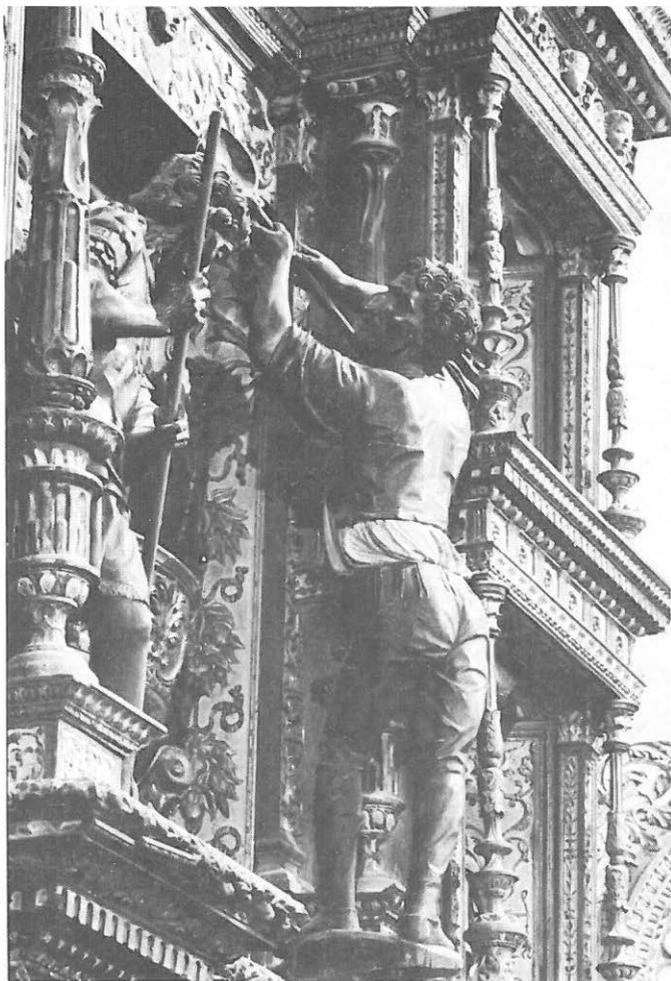


Fig. 3. Retablo de la Capilla Real. Detalle del martirio de San Juan Evangelista, con la figura del verdugo sobresaliendo de la arquitectura



Fig. 4. Retablo de la Capilla Real. Detalle del encasamiento superior, con el esbirro del "Vía Crucis" arrastrando a Cristo hacia el Calvario central.

Hay, sin embargo, una pequeña excepción, casi diría una «travesura» a la italiana, en el banco o predela a cuyo nivel se sitúan los orantes, y que está repartido en cinco encasamientos, ocupando el centro del principal, situado inmediatamente encima del altar, la preciosa talla de la Virgen sentada, con el Niño que bendice al Mago más anciano (tradicionalmente Melchor) postrado a sus plantas al lado izquierdo y dejando vacío el espacio derecho de esa «casa»; vacío subrayado por la empalizada del fondo, en cuya parte alta se repite tres veces el motivo italianizante del medio-punto o concha ya visto, de mayor tamaño, en los respaldos de los orantes. Este motivo se reitera en los dos estrechos nichos salientes, como excavados en las basas de las dos columnas principales de la arquitectura del retablo y que, tras varias transformaciones decorativas, vienen a unirse en el arco triunfal que realza la figura de Cristo crucificado. Y en esos dos basamentos aparecen las figuras de Gaspar y Baltasar, primer ejemplo de la curiosa independencia o transgresión de las reglas de organización de los encasamientos que advertimos en este inhabitual retablo. Por lo demás, las facciones de Gaspar recuerdan demasiado a las del alto patrono de esta obra, el emperador Carlos V, para tratarse de un parecido casual. Es admirable que el nieto de los orantes de los «palcos» laterales haya querido figurar como un pequeño actor de esta sacra representación, otro soberano acatando al Rey de Reyes.

Los encasamientos que vienen a ambos lados del central se dedican a los santos Juanes a que el piso principal del retablo está consagrado: a la izquierda, el Bautismo de Cristo (maravillosa y como extática figura) por su primo el Bautista, cuya degollación se manifiesta en la «casa» inmediatamente superior; a la derecha, San Juan Evangelista con su águila, eternamente juvenil en su retiro de Patmos, y encima su terrible (y frustrado) martirio *ante portam latinam*. Ambos «casoni» llevan fondo a la rústica, de rocas y árboles. Y será sabroso comparar a ese adolescente Evangelista, de coloradas y carnosas mejillas, con el escueto y seco anciano pintado por Pedro Berruguete en un cuadro de la contigua sacristía-museo y que inspecciona la limpieza de su pluma antes de sumergirla en el tintero que su águila emblemática sostiene, igualmente, con el pico. El banco del retablo concluye en unos encasamientos dedicados a San Pedro y San Pablo (?) que las figuras orantes de los Reyes apenas dejan ver, aumentando su carácter de interferencia, y que forman el arranque de las dos «calles» o mejor, torres de cinco pisos, más los áticos, que parecen soportar la poderosa arquitectura de este retablo-edificio. Agregaré, de pasada, un detalle cortés que antes omití, al aludir a los «respaldos» terminados en conchas, de las estatuas de los Reyes: en el friso blanco del de Fernando, encima del relieve de San Jorge, se repite la Y de Ysabel; mientras que en el correspondiente a la reina figuran las F de Fernando.

Las «casas» de los cuatro pisos de las que hemos llamado *torres*, encima de la cornisa dorada y saliente que separa el banco del retablo propiamente dicho son lo bastante profundas para albergar a sendos personajes, sentados y letrados, Evangelistas y Doctores, cada una de cuyas celdillas se cubre con una concha semicircular, colocada horizontalmente, a modo de techo, repitiendo el tema de las veneras. Esos cuatro pares de celdillas están bien separadas con frisos de rosas entre los pisos primero-segundo y tercero-cuarto, con sus cornisas correspondientes, sostenidas por leves columnitas de candelero. Las separaciones entre los pisos segundo y tercero son más ostentosas, con friso de querubines dorados sobre fondo blanco y cornisas más salientes. Esa división horizontal se extiende a los encasamientos centrales, separando los compartimientos dedicados a los santos Juanes, encuadrados entre las celdillas, superpuestas a pares, de los Evangelistas, de los consagrados a la Pasión de Cristo, del piso superior, flanqueados por las celdillas de los Padres de la Iglesia, colocados (de arriba abajo y de izquierda a derecha) en el orden siguiente: San Jerónimo, con su león; San Gregorio (o San León, según MARTÍNEZ MEDINA, *La Capilla...* p. 171) con su tiara, San Agustín, con su pequeña iglesia, y San Ambrosio con *palia* y mitra. Los Evangelistas, acompañados de los símbolos del Tetramorfos que facilitan su identificación, están situados, San Marcos y San

Mateo en la «torre» derecha y San Lucas y San Juan en la izquierda, siendo la imagen de este último la que aparece más veces en el retablo, cinco, si no me engaño. Esos ocho personajes están sentados en tronos cuyo respaldo se corona con la sempiterna concha. Sus esculturas son muy bellas y fuertes, aunque no puedan evitar, en la distancia, cierta impresión de la «menudencia» lamentada por Gómez Moreno en otros retablos.

De ella vienen a redimirnos las seis escenas centrales. Veamos primeramente las tres del piso primero, que se alzan sobre la cornisa que cubre el banco. En el centro, encima de la Epifanía de la predela, las dos grandes y majestuosas figuras de San Juan Bautista, con revueltos cabellos y barbas, pellico de cuello abierto bajo la capa azul y oro y el cordero junto al brazo izquierdo; la posición de la mano derecha parece destinada a señalar con el dedo índice, que falta, contra todas las reglas iconográficas, acaso por accidente sobrevenido, como faltan los dedos de la mano izquierda. En cambio, inusitadamente, alza San Juan Evangelista su índice derecho, quizá señalando a la escena central superior, la de la Crucifixión, meollo de todo el retablo, mientras con la derecha sostiene la copa de donde asoma un dragoncillo, típico de su iconografía. Excepcionalmente, en esta ocasión el Evangelista aparece barbado y maduro. Martínez Medina, en su inestimable estudio ya citado, apunta que, además de corresponder a los patronos de los padres de los Reyes Católicos, Juan II de Aragón y Juan II de Castilla, estos dos santos representan «la confluencia de ambas figuras en Jesucristo y lo que éstas significan en el plan de la Redención. El Bautista simboliza el Antiguo Testamento y la tradición judía, mientras que el Evangelista, por su parte, representa el Nuevo Testamento y la tradición gentil, por lo que el paralelismo de los dos Juanes en torno al eje de la cruz se debe interpretar como la confluencia en Jesucristo muerto y resucitado de los dos Testamentos y las dos Tradiciones, que encuentran en El el centro de la unidad». (MARTÍNEZ MEDINA, F.J. *La Capilla*. . . p. 171).

En los encasamientos que flanquean el citado hallamos algunas de las mayores audacias figurativas del conjunto, cuya ordenanza arquitectónica rompen. El grupo de la izquierda representa la degollación del Precursor, cuya magnífica cabeza cortada, digna de un Laocoonte, se centra entre la estupidez del sayón-lansquenete que la alza y la ingenua (?) sonrisa de la joven Salomé que la recibe en su plato, según ordenó su madre. Pero lo más sorprendente de esta escena es la figura decapitada de Juan, arrodillado frente al espectador, con las manos atadas a la espalda, los restos de su pellico descubriendo su poderosa anatomía y, en primer término, el cuello cercenado, abandonando toda convención, con ese afán anatómico-forense que más tarde inspirará a los seguidores de la *moda* de las cabezas cortadas. El contraste entre el horror de la escena, la indiferencia de sus ejecutores y la alegre luminosidad del fondo del encasamiento, blanco con granadas de oro en relieve, resulta espectacular. Añadamos que todas estas «casas» disminuyen su altura, concentrando el espacio, gracias a falsos dinteles añadidos y como *colgados* de la gran comisa dorada, frisos exquisitos centrados por una cabeza de angelote sonriente, entre caprichosos geniecillos que tañen trompetas.

Más sorprendente es todavía el encasamiento de la derecha, que representa lo que los italianos llaman *San Giovanni in oleo*: el martirio del Evangelista en Roma, cuya media figura casi hercúlea, pero imberbe, emerge de una elegante caldera dorada, colocada sobre una hoguera de cuyo fuego cuida un sayón vestido a lo romano, que hurga entre las llamas con una horquilla, mientras otro, de calzas y justillo medievales que dejan asomar la blanca camisa, derrama con un cazo el aceite hirviendo sobre la cabeza del mártir, en una rítmica postura de *ballet*. El horror del suplicio se acentúa con las delicadezas (casi pre-rococó) de la ejecución. Pero este último verdugo, no sólo da la espalda al espectador (la figura de espaldas de *El Tributo del César*, pintada por Masaccio en el Carmine de Florencia había revolucionado la pintura un siglo antes y el San Juan de Forment, de rodillas en el retablo del Pilar, resultó peregrina y casi chocante) sino que *se sale* del encasamiento arquitectónico, que muestra ser así un decorado para que actúen actores *vivos*.

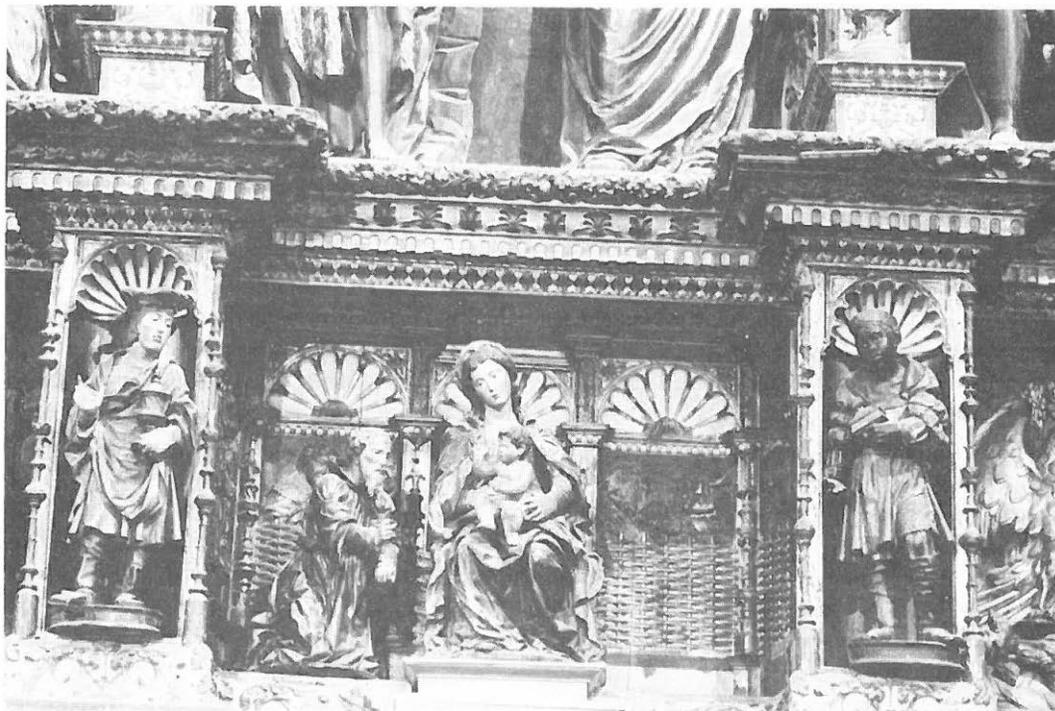


Fig. 5. Retablo de la Capilla Real de Granada. Detalle del centro de la predela, con la adoración del Rey Melchor a los pies de la Virgen y el niño, y en los nichos laterales los reyes Gaspar (¿Carlos V?) y Baltasar.

En otro lugar (*El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, última edición de 1988) he señalado cómo los supuestos geométricos y formalistas, en que se basa el arte desde la más remota antigüedad, sirven para que los artistas geniales los infrinjan, sacrificando la convención admitida por toda una cultura en aras de una nueva expresividad. Bigarny (o quien fuere) como Alonso Berruguete (por ejemplo, al romper la arquitectura del retablo de la Epifanía, en la iglesia de Santiago de Valladolid) construye un retablo para poder demostrar que no es más que un andamiaje donde pululan seres vivientes, contemplados por otros seres también vivos (los Reyes orantes); con eso se adelanta a las mayores imaginaciones de Juan de Juni, cuyos soldados del retablo de la Piedad de la catedral de Segovia se retuercen casi asfixiados por la angostura de la construcción, y permite esperar que los personajes del grandioso retablo *naturalista* de la catedral de Plasencia (de impronta de Gregorio Fernández) se salgan libremente de los compartimientos que la arquitectura les asigna.

Y todavía nos queda en Granada el encasamiento superior, enmarcado por los Padres de la Iglesia. Las dos escenas laterales respetan encasamientos análogos a los del primer piso. El rebaje de la comisa, en esta ocasión la más espectacular, permite dar a las «casas» el espacio cuadrado, de fondo blanco y oro, de que el imaginero gusta para aumentar la tensión colosal de sus esculturas. Pese a la belleza del cadáver de Cristo, el de la derecha se mueve (o no se mueve) dentro de cánones casi arcaizantes. Pero ¡qué explosiva invención la del enérgico esbirro del «Via Crucis» de la izquierda, un sayón de infernal sonrisa, que

arrastra al Nazareno fuera de su compartimiento, como si le tardase llegar a la definitiva Crucifixión del centro!

Ocupa este grupo, fundamental en el conjunto del retablo, un nicho de oquedad semicilíndrica, que concluye en la conca de un arco triunfal, que rompe friso y cornisa superiores y enarbola la *vexilla regis* a las alturas del ático. La Virgen y San Juan son dignos y majestuosos en su dolor, pero no representan ningún hallazgo de nota, como tampoco el paisaje del fondo. De esa parte inferior, lo que más destaca, al pie del alto mástil de la cruz, es la calavera de Adán, emblema de la muerte vencida. Pero, al alzar la vista, en esta genial infracción de las leyes arquitectónicas, vemos a Cristo en triunfo, exenta la cruz y como flotando en el aire, con el Redentor abriendo los brazos en el círculo de ángeles que el arco vertical y la curvada cornisa horizontal diseñan en la perspectiva, al nivel de las conchas que rematan las torres laterales, desde una de las cuales la Virgen María escucha el mensaje de la Encarnación que Gabriel proclama desde la torre opuesta; círculo hasta cierto punto comparable con el que Tintoretto pintó en su *Crucifixión* de la Scuola San Rocco como nimbo del Salvador, que abarca el orbe, y que, en lo más levantado de su curva, engarza con el ático central, con la santa Paloma interviniente, y el Padre, en lo alto del frontón triangular (por cuyas cornisas corren angelotes cargados de guiraldas de granadas), asomando, con el Orbe bajo la mano izquierda y alzando la diestra con ademán que epiloga la acción teatral.

He querido en tu recuerdo, sombra querida de Concha Félez, evocar aquí, modestamente, algunas invenciones de este retablo maravilloso que tantas veces pudiste contemplar, garantía estética de mayores eternidades.

NOTAS

Las fotografías que ilustran este breve estudio han sido realizadas ex-profeso por don Miguel Ángel León Coloma, a cuya pericia y amabilidad las debo.