

# Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.  
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

## RESUMEN

*Los decretos del Concilio de Trento sobre la misa y la veneración del Santísimo Sacramento estimularon la transformación del espacio de las iglesias gracias a la supresión de la sillería coral en el centro de la nave y la aproximación del altar al público. Ejemplo temprano de esta renovación fue la catedral de Granada, pero el más significativo estuvo en los proyectos de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid y para Santa María de la Alhambra (Granada). La solución del retro-coro a la italiana fue más frecuente en Portugal que en España. Los tabernáculos donde se expone el Santísimo Sacramento recibieron una importancia especial: unas veces fueron autónomos, sustituyendo a los retablos tradicionales, otras ocuparon un lugar prominente en el retablo. Tanto en uno como en otro caso el ara del altar y el tabernáculo se convirtieron en el punto focal de todo el espacio del templo.*

## SUMMARY

*The decrees of the Trento Council about the mass and worship of the Holy Sacrament encouraged the space in churches being transformed by eliminating the choir stalls in the center of the nave and approaching the altar to people. An early example of this reorganization was Granada Cathedral but the most significant was in Juan de Herrera's projects for Valladolid Cathedral and for Santa Maria de la Alhambra (Granada). The solution of a retro-choir, in the Italian manner, was more frequent in Portugal than in Spain. The tabernacles where the Holy Sacrament is exposed merited special importance: sometimes they were autonomous, replacing the traditional altarpieces, others they occupied a prominent place in the altarpiece. In both cases the altar stone and the tabernacle became the focal point of the whole space in the temple.*

El Concilio de Trento fue definiendo a lo largo de sus diversas sesiones una serie de puntos relativos al uso y al culto del Sacramento de la Eucaristía, defendiendo las posiciones tradicionales frente a las desviaciones de las distintas heterodoxias. En la sesión XIII estableció la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía en virtud de la transubstanciación, decretando en el canon cuarto la licitud del culto y de la veneración del Santísimo expuesto en el tabernáculo; en la sesión XXII definió la misa no como mero recuerdo de la cena pascual sino como

renovación permanente del sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz, estatuyendo en los cánones correspondientes su celebración frecuente como el punto culminante del culto cristiano; finalmente en el más conocido decreto de la sesión XXV sobre la legitimidad de las imágenes sagradas, aunque el concilio no aludió expresamente a la arquitectura, implícitamente supeditó sus valores puramente artísticos al servicio de la piedad, del culto y de la liturgia<sup>1</sup>. Todas estas cosas hubieron de influir por diversos caminos en la transformación de la

<sup>1</sup> Anastasio MACHUCA DÍEZ: *Los sacrosantos ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*, Madrid, 1905, pp. 126 y ss., 240 y ss. y 355 y ss.

vieja arquitectura o en la configuración de unos espacios nuevos en los que el criterio prevalente fuera su acomodamiento al culto católico en los países obedientes al concilio, y concretamente en su acomodación al culto eucarístico, punto del que voy a tratar en este trabajo en referencia a España y Portugal.

Por ejemplo en Florencia Giorgio Vasari desmontó los «tramenzi» o cancelas medievales de las iglesias de Santa Maria Novella y de Santa Croce, que ocupaban buena parte de sus respectivas naves, trasladando los coros monásticos desde allí al ábside y colocándolos detrás del altar mayor. Esta operación quirúrgica, que no se realizó sin protestas del público más tradicional, tuvo en cambio la ventaja de dejar las naves de las citadas iglesias desembarazadas y libres de estorbos para que desde ellas pudiera ser contemplado diáfano el altar por parte de los fieles que asistían a la misa o a la adoración del Santísimo Sacramento expuesto en el tabernáculo. El propio Vasari indicaba este propósito expresamente con las siguientes palabras: «Si faccia il coro dietro l'altare, tirando esso altare aliquanto dinnanzi, e ponendovi sopra un nuovo ricco tabernacolo per lo SS. Sacramento»<sup>2</sup>. Con ello pretendía dos cosas: que al encontrarse el coro frente al altar mayor, separado de los fieles por el «Tramezzo» o «Iubée»<sup>3</sup>, la iglesia entera no continuase siendo un recinto reservado exclusivamente al uso del clero; y que, colocando el altar en el comienzo del ábside, aquel quedase situado lo más cerca posible de la congregación de los fieles no sólo para que pudieran contemplarlo mejor, sino también para incitarles a una participación más activa en la liturgia de la misa y en el culto del Santísimo Sacramento. Esto sucedía en 1654, recién terminado el Concilio de Trento, y por orden del gran duque de Toscana Cosimo I, quien actuó de esta manera, según atestigua también Vasari, como y en cualidad de príncipe católico que ponía en práctica sus directrices. En efecto el concilio había urgido a los príncipes seculares a poner en ejecución todas y cada una de las normas que había dictado. Sabemos, por otra parte, que esta operación de «aggiornamento» litúrgico fue llevada a cabo en otras iglesias florentinas como las del Carmine, Ognisanti y Santa Trinitá<sup>4</sup>. Vasari por su cuenta realizó una operación semejante en la antigua abadía de las Santas Flora y Lucila de Arezzo, a la que remozó cuando le fue concedido el ábside para capilla sepulcral de su familia<sup>5</sup>.

En realidad esta solución de colocar el coro detrás del altar mayor fue adoptada en iglesias de nueva construcción fabricadas por órdenes monásticas que estaban obligadas por sus constituciones y estatutos a recitar las horas canónicas en comunidad. Al encontrarse la sillería

coral al fondo del ábside, separada o no por una pantalla de columnas del altar mayor, no embarazaba la nave, dejándola libre para que fuese ocupada por los fieles. El altar con el sagrario y tabernáculo del Santísimo Sacramento era de este modo perfectamente visible tanto por el clero como por el pueblo, quedando además aislado para celebrar en él, con la mayor comodidad, tanto los ritos de la misa como la reserva, exposición y veneración de las especies eucarísticas. Ejemplos muy conocidos fueron en Venecia el Redentore, iglesia entregada a una comunidad de religiosos capuchinos, y San Giorgio Maggiore, de padres benedictinos, ambas hechas por Palladio. En Milán las iglesias construidas por Galeazzo Alessi, a saber San Vittore al Corpo para los padres Olivetanos y San Barnaba para los barnabitas, siguieron un parecido esquema que obedecía a la misma comunidad de intenciones<sup>6</sup>. Cuando los jesuitas levantaron el templo del Gesù en Roma no se vieron precisados a emplear esta fórmula pues por sus especiales estatutos no estaban obligados al rezo comunitario de las horas canónicas en el coro al objeto de disponer de todo el tiempo para sus actividades docentes en los colegios y pastorales en las iglesias, por lo que se separaron decididamente de las costumbres de las órdenes medicantes y monásticas. La tipología de sus iglesias, sin coro, diseñadas exclusivamente en función del culto, de la predicación y de la administración de los sacramentos, fue por eso la preferida en las construcciones que subsiguieron a la Contrarreforma.

San Carlos Borromeo, siguiendo una costumbre establecida por Mateo Ghiberti, obispo de Verona, ordenó que en adelante el tabernáculo del Santísimo se colocase en el centro del altar mayor del templo, no en una capilla secundaria y ni siquiera a un lado del presbiterio, como hasta entonces había sido lo ordinario. El altar mayor debía, a su vez, ocupar el centro del ábside de una manera destacada, elevado sobre una escalinata, a fin de que fuese convenientemente visible desde el aula congregacional. Por ello, y no sólo por el simbolismo que implicaba, aconsejó que la iglesia fuera de planta de cruz latina, pues el esquema procesional de la primitiva basílica cristiana desembocaba axialmente en el altar mayor del presbiterio, subrayando de este modo su importancia como punto culminante del templo. En cuanto al coro, donde lo hubiera, se podía situarlo frente al altar mayor por respeto a la vieja tradición, pero también era factible ubicarlo en el ábside, rodeando el altar, conforme lo requería el desembarazo de la nave para que la congregación de los fieles la pudiese ocupar enteramente y encontrarse, así, más cercana física y psíquicamente del altar donde se celebraban los ritos litúrgicos y sacramen-

<sup>2</sup> Giorgio VASARI: *Opere*, edición a cargo de Gaetano Milanesi, VII, pp. 709-11, Florencia, 1882.

<sup>3</sup> M. B. HALL: «The Ponte in S. Maria Novella reconstructed: the problem of the Rood Screen in Italy», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII (1974), pp. 157 y s.; Id.: «The Tramezzo in Santa Croce reconstructed», *The Art Bulletin*, LVI (1974), pp. 325 y ss.

<sup>4</sup> Christian ISERMEYER: «Il Vasari e il restauro delle chiese medievali», *Studi Vasariani*, Florencia, 1950, pp. 229 y ss.

<sup>5</sup> G. VASARI: *Opere*, ed. cit., I, p. 475; María Teresa BARTOLI: «La Badia delle ss. Flora e Lucilla in Arezzo», *Studi e documenti di architettura*, n.º 6 (1976), pp. 27 y ss.; Domenico TADDEI: «Gli antecedenti stilistici della Badia di ss. Flora e Lucilla», *ibid.*, pp. 39 y ss.

<sup>6</sup> James S. ACKERMAN: «The Gesù in the Light of Contemporary Church Design», en el libro editado por R. WITTKOWER e Irma JAFFE: *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, Nueva York, 1972, pp. 15 y ss.; Id.: «Il contributo dell'Alessi alla tipologia della chiesa longitudinale», en *Galeazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento*, Genova, 1975, pp. 461 y ss.

tales<sup>7</sup>. En este último punto Carlos Borromeo demostró un espíritu más abierto que su sobrino el cardenal Federico Borromeo, quien se atuvo férreamente a la colocación del coro en el centro de la nave al objeto de mantener la jerarquización eclesiástica, alejando a los simples fieles del santuario<sup>8</sup>.

En España Felipe II urgió en 1564 el cumplimiento de los decretos del concilio tridentino a los obispos de las diócesis peninsulares. Desde ese año hasta finales del siglo se reunieron más de veinte sínodos diocesanos para hacer cumplir el mandato regio. En ninguno de los decretos sinodales se hizo alusión a la forma que debía tener las iglesias que se construyesen nuevamente; sólo el obispo de Málaga, el dominico fray Alonso de Santo Tomás, ordenó tardíamente en 1674, que toda iglesia que se hiciese de nuevo en la diócesis fuera de planta de cruz latina, aduciendo, como autoridad, no las *Instrucciones* de San Carlos Borromeo cuanto algunas citas del cardenal Cesare Baronio relativas al simbolismo de la cruz y a la antigua disciplina eclesiástica<sup>9</sup>. En cambio los sínodos provinciales de Toledo, Tarragona, Santiago de Compostela y Valencia, y los diocesanos de Sevilla, Salamanca, Granada, Palencia, Jaén, Málaga y Pamplona —de los que hemos podido hasta ahora comprobar— establecieron la ubicación del tabernáculo eucarístico en el centro del altar mayor de las iglesias de tal manera que apareciese de forma bien destacada y visible. Baste citar textualmente, por vía de ejemplo, el canon del sínodo de la archidiócesis de Toledo de 1582: «No estando en las facultades humanas dar culto al Santísimo Sacramento de la Eucaristía cual conviene ni ponerle en el sitio que merece, se custodiará en el más notable, principal, y noble, y éste es sin duda el altar mayor de la iglesia ante el cual el pueblo acostumbra a posternarse con frecuencia y los clérigos a cantar preces de día y de noche. Y si en algunas iglesias parroquiales, colegiadas o catedrales se guarda fuera de este sitio, deberá ser inmediatamente trasladado a aquél; mas donde se guarda dentro de la capilla mayor, aunque no en el altar principal, no se innovará cosa alguna. Sin embargo, en los templos que de nuevo se construyan el sitio para la Eucaristía será el altar mayor, y en los monasterios de monjas sólo se permitirá custodiarle en éste y no en ninguna otra parte, ni en el claustro, coro o pared de este último. Lo mismo se mandó claramente en el Concilio de Trento y, porque se eludía con razones ajenas, se mandó y declaró últimamente por autoridad apostólica que así se hiciera»<sup>10</sup>.

En la región valenciana la aplicación del decreto conciliar transcurrió luego por análogos cauces, aunque no exactamente iguales. En el sínodo celebrado en Valencia en 1631 por el arzobispo dominico fray Isidoro Aliaga se estableció que el Santísimo se reservase habitualmente en el tabernáculo del altar mayor pero que, para

la distribución de la comunión, a fin de que no entorpeciese la celebración de los oficios divinos en la capilla mayor, se construyese en adelante una capilla diferente situada, a ser posible, en el ábside por detrás de aquélla. Decía textualmente el sínodo valenciano: «Y aunque en las tales Iglesias principales esté reservado el Santísimo Sacramento en el Altar mayor, será bien hacer otra Capilla para administrar la Comunión. Esta Capilla ha de ser labrada con particular adorno y hermosura. Ha de ser mayor o menor conforme al Templo y a la muchedumbre de los fieles que concurra a comulgar. Ha de estar en la parte que más libremente pueda administrarse la Comunión y donde los que han de entrar y salir de ella no perturben los Divinos Oficios ni puedan causar distracción a los que asisten a ellos. Por esto será bien que está apartada del Altar mayor... Lo más conveniente para esta Capilla es el hazer otra detrás del Altar mayor...»<sup>10 bis</sup>.

Este decreto sinodal dio lugar efectivamente a la construcción de las capillas de comunión tan frecuentes desde entonces en las iglesias del país valenciano; capillas integradas en el organismo del edificio eclesiástico al haber sido diseñadas como parte integrante de él detrás del presbiterio, rasgo que no se percibe, en cambio, en las Capillas-Sagrario del ámbito andaluz, que desempeñaban idéntica función a las de comunión valencianas, pero que generalmente fueron añadidas inorgánicamente a las iglesias ya construidas o fábricas paralelamente a ellas. Caso análogo a lo valenciano son los Sagrarios cartujanos españoles, incluso bastante anteriores en fecha. Por el contrario en las catedrales, parroquias e iglesias conventuales del ámbito castellano no se encuentra nada parecido o, en todo caso, de manera excepcional.

Un ejemplo anticipador de este proceder fue el de la catedral de Granada. En las catedrales medievales españolas el coro de canónigos ocupaba el centro de la nave con un altar en el trascoro destinado a los laicos que se situaban entre él y la entrada del templo. El coro daba vista al altar colocado en la capilla mayor, cerrada a su vez con rejas de hierro. Incluso el espacio entre el coro y el altar mayor estaba acotado por un pasillo, llamado «via sacra», para su uso exclusivo por el clero durante las ceremonias litúrgicas, pasadizo cerrado también por balaustres de hierro. El coro y el santuario, estrechamente unidos, formaban una suerte de iglesia clerical dentro de la iglesia, de la que la congregación de los fieles quedaba excluida. Según ha señalado E. Rosenthal, el arquitecto Diego de Siloe rechazó esta disposición tradicional al diseñar en 1526 la gran rotonda con el altar mayor en su centro. Gracias a ello en la catedral granadina se estableció una íntima vinculación entre el sacerdote que celebraba en el altar y los fieles, en el sentido de que se intensificaba su participación en el sacrificio de la misa

<sup>7</sup> Carlo BORROMEIO: *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, edición a cargo de Paula Barocchi, III, Bari, 1962, pp. 18 y ss.

<sup>8</sup> Federico BORROMEIO: *De Pictura Sacra*, edición a cargo de C. Castiglione, Sora, 1932, pp. 54 y ss.

<sup>9</sup> *Constituciones Synodales del Obispado de Málaga hechas y ordenadas por el Ilmo. y Rmo. Sr. Dr. fray Alonso de Sto. Thomás*, Sevilla, 1674, p. 488.

<sup>10</sup> Juan TEJADA y RAMIRO: *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España*, V, Madrid, 1855, pp. 472-73.

<sup>10 bis</sup> Miguel ANGEL CATALÁ: «Arquitectura i Escultura del segle XVII», en *Historia de l'Art al País Valencià*, Valencia, 1987, pp. 140-41, nota 7.

mediante su proximidad física al altar. Se sabe que los laicos se acercaban hasta la plataforma que sostenía el ara del altar a través de los túneles que se abrían en la rotonda tanto que, para evitar abusos, se ordenó rodearlo con una verja de hierro en 1561<sup>11</sup>. Al parecer el arzobispo fray Hernando de Talavera, secundado en ello por sus sucesores, habían introducido la saludable costumbre, a fin de estimular la participación de los seglares en el rito de la misa, de que éstos respondiesen en lengua vernácula a las lecturas, responsorios y oraciones recitadas en la misa, ignorando el escándalo de los que se oponían a la introducción del castellano en la liturgia. El altar consagrado hacia 1561 era un bloque rectangular exento cubierto por un ciborio que servía de dosel al ostensorio de la sagrada forma cuando ésta era solemnemente expuesta en ciertas solemnidades, tal como aparece en el grabado realizado por Francisco Heylan de hacia 1562. De esta manera se conseguían dos efectos: cuando el ostensorio con el Santísimo no estaba colocado sobre el altar, el ara exenta se convertía en símbolo del sacrificio de la misa, significando con ello el destino no sólo de la rotonda sino de todo el templo; cuando sobre el altar se exponía la custodia del Santísimo éste era perfecta y cabalmente visible desde la nave y la girola a través de los túneles abiertos hacia el corazón del santuario. Este dispositivo es perceptible todavía hoy en día, aun cuando el ara y el ciborio primitivos fueron sustituidos por otros diferentes en 1878<sup>12</sup>.

Sin embargo, en la catedral de Granada el coro se ubicó en el espacio tradicional, es decir en el centro de la nave, estropeando así en buena parte el efecto renovador buscado por el arquitecto Siloe y los obispos de la diócesis. Su remoción para dejar despejada la nave no tuvo lugar hasta muy recientemente en 1929. Por el contrario el diseño más innovador en el sentido expresado fue el realizado por Juan de Herrera para la catedral de Valladolid hacia 1580. Tanto en el dibujo original de la planta como en los posteriores debidos a sus colaboradores la sillería coral aparece situada detrás del altar, ocupando tres tramos de la cabecera del templo. Debido a ello Juan de Herrera trazó la cabecera y el deambulatorio no poligonales, como era tradicional en las catedrales góticas, sino rectangulares. De este modo la nave congregacional quedaba convenientemente despejada para que pudieran ocuparla los laicos que asistían a la liturgia de la misa y al culto y veneración del Santísimo Sacramento. El altar se encontraba muy próximo al crucero, adelantado a primera línea respecto de la sillería del coro y, por consiguiente, cercano a la reunión de los fieles; además era perfectamente visible pues estaba elevado sobre una plataforma a la que se subía por dos pequeñas escalinatas laterales. La división habitual entre iglesia de clérigos e iglesia de laicos quedaba totalmente barrida y su-

perada; la parte anterior de la catedral estaba destinada a los fieles, la posterior a los clérigos, unidas ambas mediante el vínculo común del único altar. El crucero señalaba la división entre las dos partes, geoméricamente iguales<sup>13</sup>. No había tampoco retablo, aunque, como señalaremos enseguida, acaso se previó en la capilla central del ambulatorio dispuesta a la manera de las futuras capillas de comunión valencianas.

Ignoro cuáles fueron las razones concretas que condujeron a Juan de Herrera y al cabildo vallisoletano a realizar tan revolucionario diseño, pero sospecho que la decisión de distribuir el espacio de la catedral de la manera expresada no fue de todo ajeno al rey Felipe II, nacido en Valladolid, quien mostró un singular interés en la construcción de esta catedral protegiéndola con muchos privilegios y elevándola a sede del nuevo obispado agenciado por él en 1591. Como príncipe católico en no menor medida que el duque Cosimo I de Toscana, deseaba poner en práctica en esta catedral, que se construía prácticamente de nuevo, las directrices rituales y litúrgicas emanadas del reciente Concilio de Trento. Hay algunos indicios para pensarlo así. Las dos únicas catedrales góticas españolas donde el coro estaba ubicado desde el principio en la capilla mayor, rodeando el altar, fueron las de León y Cuenca. Cuanto a la primera el obispo y el cabildo intentaron en 1560 trasladar la sillería coral al centro de la nave, alegando los inconvenientes que se seguían del acercamiento de los laicos desde la nave y el crucero al altar, lo que, según la mentalidad antigua, entorpecía y causaba desdoro al desarrollo de las ceremonias litúrgicas. Felipe II, tanto como soberano cuanto como canónigo honorario del cabildo leonés, se opuso terminantemente a ello. En carta dirigida al obispo, fechada el 29 de agosto de 1560, el monarca indicaba que no era conveniente el traslado del coro a la nave arguyendo «que si la dicha nabe se atajaba con el coro se perdería la buena gracia y ornato que thenía la dicha yglesya y porque queremos ser ynformados dello, visto por los de nuestro consejo, fue acordado mandar dar esta nuestra carta... e nos tubimoslo por bien..., y en el entretanto... no agais ni consentais hazer nobedad alguna cerca de lo susodicho sobre el mudar del dicho coro...»<sup>14</sup>. Era la de Felipe II para no transferir el coro a la nave una razón primordialmente estética, que habla muy alto de la sensibilidad artística del monarca, pero creo que no fue la única, pues el rey debía pensar que, dejando las cosas como estaban, el pueblo podría participar más directamente en la liturgia o, por lo menos, ver las ceremonias con mayor acomodo. El cabildo de León obedeció a su pesar, contentándose con hacer levantar una pared de separación entre el presbiterio y el crucero para aislarse de los laicos, pero dejando en ella un am-

<sup>11</sup> Earl E. ROSENTHAL: *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton, New Jersey, 1961, pp. 122 y ss.

<sup>12</sup> Manuel GÓMEZ-MORENO: *Guía de Granada*, Granada, 1892, p. 265.

<sup>13</sup> Fernando CHUECA GOITIA: *La Catedral de Valladolid*, Madrid, 1947, pp. 59 y ss.; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983, pp. 167 y ss.

<sup>14</sup> Cédula del rey Felipe II, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XVIII (1898), pp. 167-68.

plio arco por donde los fieles pudiesen ver cómodamente el altar y los ritos que en él se realizasen<sup>15</sup>.

Por lo que hace a la catedral de Cuenca hay constancia igualmente de que la sillería coral primitiva estuvo en el presbiterio hasta bien entrado el siglo XVI, rodeando el altar que presidían un Crucificado acompañado por las imágenes de la Virgen y San Juan. En 1563 el recién nombrado obispo, el franciscano fray Bernardo de Fresneda, pensó en la posibilidad de trasladarla al centro de la nave, pero su deseo no se llevó a efecto por entonces a causa de la oposición que levantaron el chantre y otros capitulares, los cuales se movieron, al parecer, más por la rutina que porque el mantenimiento del coro en el ábside de la catedral resultase más consecuente con la nueva mentalidad litúrgica suscitada por el concilio tridentino. De todas maneras la operación del traslado de la sillería a la nave se efectuó poco después, entre 1576 y 1578, arguyendo los mantenedores de esta postura que en el sitio tradicional la sillería resultaba ya muy pequeña y sin posibilidad de expansión, aunque se desmontasen el ara del altar y sus gradas retrasándolas hasta el fondo del retablo para ganar más espacio. En el traslado intervinieron el arquitecto Juan Andrea Rodi y el carpintero Pedro de Saceda<sup>16</sup>. Faltó, pues, en este caso la intervención de Felipe II para impedir la remoción de la sillería coral, seguramente porque no estuvo al tanto del suceso, pese a que el obispo Fresneda era confesor del monarca y persona muy influyente en sus decisiones de carácter religioso; pero cuando se efectuó el traslado el franciscano había sido ya promovido a otra diócesis<sup>17</sup>.

Retornando a Valladolid, el altar diseñado por Herrera era un bloque rectangular totalmente exento que simboliza adecuadamente el ara del sacrificio de la misa, como lo había declarado el concilio tridentino. El dibujo del maestro montañés era más singular en cuanto que no minimizaba la función del altar adosándolo y haciéndolo parte de un gigantesco retablo, como era costumbre arraigada en España. El revolucionario pensamiento de Herrera para la catedral vallisoletana queda enteramente esclarecido si examinamos su proyecto para la iglesia parroquial de Santa María de la Alhambra, encargado por Felipe II y firmado en 1580 en fecha paralela a los dibujos para la catedral castellana.

También aquí planeó el altar como bloque exento situado en la zona más inmediata al crucero del templo, elevado el bloque sobre unas gradas que invaden el crucero hasta casi su mitad. Detrás del altar dejó sitio para la sillería del coro sin indicación ninguna de retablo adosado al ábside, y sobre el presbiterio puso la torre-campanario de la iglesia. En el plano de Juan de

Orea, también de 1580, confeccionado para introducir ciertas modificaciones a fin de abaratar la construcción, todavía se conservó la atrevida e insólita propuesta herreriana para la cabecera. Que efectivamente la fórmula resultaba extraña lo sabemos por la crítica que de ella hizo el erudito Lázaro de Velasco: «Que echar la torre encima de la cabecera es contra todo orden antiguo de Francia, España y Alemania... y siempre se ha usado labrarla en los pies del templo por muchas razones... El coro detrás del altar es contra la divina Escritura que dice *inter vestibulum et altare* y los sacerdotes dando cara al pueblo». El texto bíblico aducido por Velasco es un versículo del profeta Joel (2,17) que reza textualmente, refiriéndose a la penitencia que debían manifestar los sacerdotes del antiguo templo de Jerusalén: «*Inter vestibulum el altare plorabunt sacerdotes, ministri Domini, et dicent: parce, Domine, parce populo tuo* (Entre el vestíbulo y el altar llorarán los sacerdotes, ministros del Señor, y dirán: ¡perdona, Señor, perdona a tu pueblo!). Aplicado a la situación de los coros en las iglesias cristianas no dejaba de ser una pedantería completamente sacada de quicio por Velasco. Más acertado y plenamente iluminador fue el comentario hecho por Ambrosio de Vico en un memorial dirigido a Felipe II algo más tarde: «El altar exento y libre para que no se pierda la vista de todo el crucero es bueno si acudiese mucha gente, y no aquí que con el cuerpo de la iglesia bastaba». Es decir lo que pretendían Herrera y Orea estaba justificado por el deseo de acercar el altar al pueblo al objeto de que fuese visible desde cualquier punto del crucero; pero ello era comprensible en los vastos recintos de las catedrales o de otras iglesias de gran amplitud, pero no en la pequeña parroquia de Santa María de la Alhambra donde los pocos fieles que en ella cabrían podrían visualizar el altar aunque estuviese colocado al fondo del presbiterio. Vico en la traza que hizo acompañar al memorial colocó de esta forma el altar, desplazando el coro a un lado y encerrándolo en un espacio lateral, contiguo al presbiterio, sobre el que situó la torre-campanario. El proyecto definitivo de Francisco de Mora, fechado en 1595, siguió desgraciadamente este procedimiento tradicional con consentimiento de Felipe II, y efectivamente el altar fue adosado al correspondiente retablo al fondo del ábside<sup>18</sup>.

El diseño de Herrera para la catedral de Valladolid no se llevó enteramente a efecto, privándonos de una solución verdaderamente moderna en cuanto a la disposición del espacio en conformidad con las prescripciones rituales y litúrgicas del Concilio de Trento; de haberse realizado hubiera sin duda dejado huella en la arquitectura posterior. Sin embargo, hay un caso en que las ideas sem-

<sup>15</sup> Dorothy y Henry KRAUS: *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984, pp. 193-95; Pedro NAVASCUÉS PALACIO: «La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito», en *Medievalismo y Neomedievalismo. Actas del I Congreso*, Avila, septiembre, 1987; publicada por la Universidad de Salamanca, 1990, pp. 37-38.

<sup>16</sup> Jesús BERMEJO DÍEZ: *La Catedral de Cuenca*, Cuenca, 1977, pp. 98-102.

<sup>17</sup> Sobre fray Bernardo de Fresneda, cfr. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, suplemento, Madrid, 1987, pp. 334-43.

<sup>18</sup> Manuel GÓMEZ MORENO: «Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra», A.E.A., n.º 40 (1940), pp. 5-18; José Manuel GÓMEZ-MORENO CALERA: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*, Granada, 1989, pp. 142-50.

bradas por Herrera cosecharon su fruto. En 1585 se reemprendió la construcción de la catedral nueva de Salamanca. El cabildo decidió continuarla conforme al estilo «moderno», es decir gótico, como había sido comenzada, y no «a lo romano», como algunos habían propuesto. Se recurrió a Juan de Herrera para proseguir el edificio pero se negó alegando su poca salud. Juan del Ribero Rada, que fue entonces elegido maestro de la obra, ideó la cabecera y el ambulatorio de forma rectangular, pidiendo la traza que había dejado Herrera para la catedral vallisoletana a fin de acomodarse a ella<sup>19</sup>. El diseño de elegir una cabecera rectangular y no poligonal, como hubiera sido lo lógico si el templo se quería terminarlo a lo «moderno», no obedeció a puro capricho ni tampoco a la idea de que de esta manera la catedral salmantina se aproximaría a un templo centralizado conforme al gusto clasicista. Sin duda Ribero adoptó la traza de Herrera con todas sus consecuencias, es decir con el coro situado en el tramo de la capilla mayor, el altar exento delante de él y próximo al crucero, y el deambulatorio abrazando por detrás la capilla mayor, concebido como ámbito procesional; con ello se acomodaba a las exigencias del renovado culto litúrgico.

Por desgracia las obras de la catedral nueva de Salamanca se prolongaron hasta el siglo XVIII y los sucesos de Ribero en la maestría de la obra no alcanzaron a entender del todo su idea, realizándola sólo a medias. El coro se levantó en el lugar tradicional, el centro de la nave, pero Alberto de Churrigera construyó, en cambio, el altar exento cubierto por un baldaquino en el centro de la capilla mayor, altar que desgraciadamente fue removido a poco de inaugurarse<sup>19</sup>. En realidad la erección de los coros en el ábside de las catedrales y de las iglesias, bien rodeando el altar mayor, bien en forma de retro-coro a la italiana, no se inició por lo general en España hasta la segunda mitad del siglo XVIII por efecto de las ideas de la Ilustración y el Jansenismo, como lo hemos demostrado en otra ocasión<sup>20</sup>.

Acaso la única excepción a la regla general, anterior a la Ilustración, fue la tardía catedral de Cádiz planeada por Vicente Acero en 1725. Tanto en sus planos como en los posteriormente firmados por Torcuato Cayón se especificó de manera clara la ubicación del coro y de la sillería coral en el espacio del presbiterio, es decir en la rotunda que, a ejemplo de la catedral granadina, había de contener el altar-baldaquino. El propio Acero dejó constancia escrita de su deseo de colocar el coro «a la romana», a saber en el presbiterio, al objeto de dejar el

máximo espacio posible en las cortas naves. Para entonces los criterios litúrgicos de Trento quedaban muy lejos y Acero se atuvo sin más a la tradición de las basílicas e iglesias que había visto en la Ciudad Eterna, donde estuvo a partir de 1715 para perfeccionar su formación artística. Pese a ello la sillería del coro acabó instalándose en el centro de la nave el año 1728 por decisión del obispo Carlos Requejo<sup>21</sup>.

Las iglesias monásticas resolvieron el problema que planteaba el culto al Santísimo y la nueva liturgia de forma diferente, trasladando el coro desde la nave a los pies de la iglesia y elevándolo en una plataforma sobre la entrada; de esta manera la nave quedaba libre y despejada para acoger a la congregación de los fieles, mientras los religiosos podían recitar las horas canónicas en el coro alto sin ser molestados. Esta fórmula fue utilizada por las órdenes mendicantes ya en la baja Edad Media pues uno de sus cometidos principales era la predicación a grandes masas de fieles reunidas en las iglesias de las órdenes mendicantes su uso se propagó y generalizó durante el siglo XVI a otras órdenes y congregaciones religiosas, incluso a las de vida contemplativa, a excepción de los cartujos quienes mantuvieron el coro en la nave, separado por una cancela del espacio destinado a los hermanos conversos y eventualmente a los laicos. Además de ser muy útiles a la predicación, este tipo de iglesias con coro alto servía también a la perfección a la liturgia de la misa y al culto eucarístico por cuanto dejaba patente y diáfano el altar y tabernáculo a la vista de los fieles. Esta última razón se debió sumar a la anteriormente señalada para contribuir a su propagación en el siglo XVI, cuando se fueron incrementando la asistencia frecuente a la misa y la recepción de la comunión entre las fracciones más avanzadas del clero reformista. En realidad la llamada iglesia jesuítica de la segunda mitad de aquel siglo vino a sustituir sin demasiados traumas y rupturas el tipo de iglesia conventual anterior, pues en gran parte coincidía con él en su concepto del uso y distribución del espacio<sup>22</sup>.

Pero la idea de Juan de Herrera de dejar libre el ara del altar como expresión del carácter sacrificial de la misa, aunque subrayada con gran énfasis por Trento, no cuajó en las iglesias conventuales y postconventuales españolas. El altar siguió adosado al retablo en el fondo del ábside, convirtiéndose en uno de sus accesorios. Se daba la paradoja, observada por el liturgista Anton L. Mayer, de que mientras el ara del altar disminuía en los retablos, en cambio el tamaño y la monumentalidad de

<sup>19</sup> Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y ANTONIO CASASECA: «Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora», *Herrera y el Clasicismo*, Valladolid, 1986, pp. 96-99.

<sup>19</sup> bis Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera», A.E.A., LIX (1986), pp. 31-32.

<sup>20</sup> Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos II. El neoclasicismo español y las ideas Jansenistas», *Fragmentos. Revista de Arte*, n.º 12-14 (1988), pp. 115-27

<sup>21</sup> Pablo ANTÓN SOLÉ: *Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz*, Ayuntamiento de Cádiz, 1976; Lorenzo PÉREZ DEL CAMPO: *La Catedral de Cádiz*, León, 1989, pp. 49 y ss. Sobre la estancia de Vicente Acero en Italia véase el testimonio del ingeniero militar Andrés de los Cobos en la tesis doctoral de María Jesús CALLEJO: *El Real Sitio de San Ildefonso*, publicaciones del servicio de reprografía de la Universidad Complutense, Madrid, 1988, III, p. 973-74.

<sup>22</sup> Sobre este asunto insistió por primera vez Emile MÂLE: «L'architecture gothique du Midi de la France», *Revue des Deux Mondes*, febrero de 1926 (artículo recogido en el libro *Art et artistes de la Moyen Age*, París, 1968, pp. 87 y ss.); su idea ha sido repetida varias veces, por ejemplo por Pierre LAVÉDAN: «Contra-Reforme, Baroque, Manierisme», *Gazette des Beaux-Arts*, 1973, pp. 99 y ss.

expositor del Santísimo iban cada día en aumento; pues si bien el Concilio de Trento había recalcado la presencia real de Jesucristo en las especies eucarísticas y la legitimidad y conveniencia de su adoración y culto, con no menor énfasis había subrayado el carácter sacrificial de la misa de la que era expresión el ara del altar<sup>23</sup>. Pues bien en las iglesias españolas se aceptó entusiásticamente el primer aspecto pero no con el mismo entusiasmo el segundo o, al menos, no en una manifestación artística y arquitectónica convincentes.

La irrenunciabilidad al monumental retablo se explica no solo por apego a la tradición sino también porque era la pieza capital donde se exponían, pintadas o esculpidas, las imágenes de Jesucristo, de la Virgen María y de los santos, imágenes que habían salido indemnes de los ataques de luteranos, erasmistas y alumbrados<sup>24</sup>. Además el concilio tridentino había insistido en el decreto sobre las sagradas imágenes en la legitimidad de su culto y en su necesidad para la catequesis del pueblo; punto este último que fue recogido unánimemente por los cánones de los sínodos diocesanos españoles posteriores a Trento<sup>25</sup>.

La colocación del tabernáculo y del expositor de Santísimo en el centro del altar mayor y del retablo había sido ordenada en los mencionados sínodos, como dije anteriormente. Por ejemplo en la basílica del monasterio de El Escorial se magnificaron simultáneamente ambas cosas: el retablo y el tabernáculo eucarístico. Ambos se fabricaron con los materiales más exquisitos y costosos: mármoles, jaspes y bronce. Mientras la mesa del altar pasó casi desapercibida, el expositor del Santísimo recibió un tratamiento grandilocuente. Su diseño se debió a Juan de Herrera y la realización al italiano Giacomo da Trezzo, especialista en la labra de piedras duras. El cronista de la construcción del monasterio P. José de Sigüenza aseguraba que el tabernáculo «es el último fin para que se hizo toda esta casa, templo y retablo y todo cuanto aquí se ve»<sup>26</sup>. Efectivamente el expositor no sólo ocupa el centro del retablo sino es el centro visual de la basílica; incluso los grupos escultóricos del emperador Carlos V y de Felipe II, colocados en sus cenotafios a ambos lados de la capilla mayor, miran hacia el tabernáculo y lo adoran de rodillas en actitud de «ewige Ambetung» (adoración perpétua), por emplear la acer-

tada expresión de Leo Brhuns<sup>27</sup>. Herrera se sirvió de un curioso mecanismo para resaltar aún más la importancia del tabernáculo. Por detrás de él abrió una minúscula estancia, decorada al fresco por Pellegrino Tibaldi con una serie de prefiguraciones eucarísticas tomadas del Antiguo Testamento; al fondo de esta estancia perforó una ventana o «transparente» que desde el patio de los Mascarones ilumina por detrás el expositor produciendo el efecto, cuando se lo contempla desde la nave de la basílica, de una aparición celestial. El P. Sigüenza añade que la luz era tamizada mediante cortinas de color blanco, verde, rojo y morado que se cambiaban a tenor del ciclo del calendario litúrgico<sup>28</sup>.

Esta teatralización anticipa el barroco y las soluciones inventadas posteriormente por Bernini. Detrás de todo ello anduvo seguramente la mano del católico rey Felipe II, quien tanto en el tabernáculo como en la custodia que aquél cobijaba hizo inscribir su nombre: IESUCHRISTO SACERDOTI AC VICTIMAE PHILIPPUS REX OPUS. La inscripción latina fue redactada por el humanista Benito Arias Montano a quien se debió, además, el programa iconográfico pintado por Tibaldi<sup>29</sup>.

En opinión de G. Kubler el arquitecto Juan Gómez de Mora empleó el mismo o parecido mecanismo de El Escorial en el diseño de la cabecera de la iglesia de la cartuja de Evora en Portugal. En realidad el dibujo, fechado en 1587, se debió a Francisco de Mora y lo que en él se muestra detrás de la capilla mayor y del retablo es el «relicario donde está el Santísimo Sacramento». Pienso que la solución utilizada en este caso no fue la del retablo del monasterio filipino sino la característica de la cartuja española: es decir por detrás del muro al que se adosarían el altar y el retablo se desarrollaba una pieza independiente de la iglesia destinada al culto reservado del Santísimo, expuesto allí de una manera permanente. Esto era lo típico de los sagrarios cartujanos donde esta pieza quedaba oculta a los ojos del espectador. En el diseño de Francisco de Mora aparece comunicada con el presbiterio mediante una puertecita abierta en su centro<sup>30</sup>.

En cambio en la iglesia del monasterio de Guadalupe la puesta al día del ábside gótico sí se encuentra emparentada con la de El Escorial. En 1604 Francisco de Mora

<sup>23</sup> A. L. MAYER: «Liturgie und Barok», *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, XV (1941), pp. 115 y ss. Véase también Joseph Jungman, *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*, Madrid, 1961, pp. 197-98.

<sup>24</sup> Marcel BATAILLON: *Erasmus y España*, México, 1966, *passim*; Fernando MARIAS: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 203 y ss.; Palma MARTÍNEZ-BURGOS: *Idolos e imágenes, La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990.

<sup>25</sup> Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «Arte religioso de los siglos XV y XVI», en *Historia de la Iglesia en España*, III-2, Madrid, 1980, pp. 662-63.

<sup>26</sup> José de SIGÜENZA: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, B.A.E., Madrid, 1909, II, p. 606.

<sup>27</sup> Leo BRUHNS: «Das Motiv der Ewigen Ambetung», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV (1960), pp. 253 y ss.; Cornelia VON DER OSTEN-SACKEN: *San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Iconologie*, Mittenwald-München, 1979, pp. 108 y ss.

<sup>28</sup> José de SIGÜENZA: *op. cit.*, p. 610.

<sup>29</sup> Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «Estructura y tipología del retablo mayor de El Escorial», *Real Monasterio-Palacio de El Escorial*, Madrid, 1987, pp. 203-20.

<sup>30</sup> George KUBLER: *Portuguese Plain Architecture. Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1972, pp. 87-89; Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARIAS: «Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa», en *As Relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos, II Simposio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra, 1987, pp. 277 y ss. Sobre los Sagrarios cartujanos véase nuestro artículo.

esbozó el plan de remodelación por orden del rey Felipe III. La mesa del altar se halla adosada al retablo pero elevada sobre una plataforma a la que se llega por una gradería de tres peldaños, peldaños que luego se aumentaron únicamente con la intención de hacer más visible el altar desde las naves de la iglesia, pues por debajo de ellos no existe ninguna cripta funeraria como en la basílica escurialense. El dibujo del retablo, entregado por Juan Gómez de Mora en 1614 para su inmediata realización, preveía en medio del primer cuerpo un voluminoso expositor del Santísimo, también visible a gran distancia, tabernáculo que se hizo de plata y, desaparecido, fue sustituido por el bastante mezquino actual. La sistematización del ábside incluía igualmente cenotafios en los costados laterales con las estatuas orantes, en expresión de «adoración perpétua», del rey Enrique IV y de su madre María de Aragón<sup>31</sup>.

Podría aducir otros muchos ejemplos de lo dicho, pero quizás el más notable sea el del retablo de la catedral-mezquita de Córdoba diseñado en 1616 por el jesuita Alonso Matías, quien propuso como modelo al obispo y cabildo el del monasterio de El Escorial. Sin embargo, la semejanza con el prototipo no pasó del empleo de mármoles y bronce para su realización, pues Matías superó el modelo creando un nuevo tipo de retablo íntegramente eucarístico. Para ello redujo los cuatro cuerpos del retablo escurialense a solo dos, poniendo todo el énfasis en el gigantesco tabernáculo, convertido en pieza fundamental a la que el aparato arquitectónico y la serie de pinturas de las calles y del ático debían servir de mero acompañamiento<sup>32</sup>. Hasta 1742 no se construyó en la catedral de Córdoba la sillería coral ocupando el centro de la nave. Parece que hasta entonces los canónigos recitaban el oficio coral en la llamada capilla real o de Villaviciosa, que había venido funcionando como catedral primitiva desde la conquista de la ciudad por Fernando III el Santo, ya que en ella existió un sillería labrada ya en 1490. Esta sillería fue trasladada en 1606 a la capilla del Sagrario donde cumplió su función hasta que fue fabricada la nueva sillería por Pedro Duque Cornejo y colocada en el centro de la nave, según costumbre. Si esto sucedió así quiere decir que el crucero y la nave de la catedral incrustada en la mezquita estuvieron libres y desembarazados para la reunión de los fieles, los cuales desde este lugar privilegiado podían participar con mayor proximidad física en el culto celebrado en el altar mayor. El enorme expositor eucarístico ideado por Ma-

tías contribuía inmejorablemente a este efecto<sup>33</sup>.

Una de las muestras más palpables de cómo las directrices culturales y litúrgicas de Trento influyeron en la configuración del espacio arquitectónico la encontramos en el convento de monjas cistercienses de Alcalá de Henares. Fue fundado por el cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Rojas y Sandoval en 1617. Tío del duque de Lerma, hombre de mundo con amplias relaciones en la corte de Madrid, fue, sin embargo, como prelado, celoso y casi intransigente promotor de las reformas promulgadas por el Concilio de Trento. Cuando era obispo de Pamplona reunió de 1590 el sínodo diocesano encargado de promulgarlas, uno de cuyos decretos fue precisamente el de la renovación del culto eucarístico, con orden expresa de erigir grandes tabernáculos en los altares de las iglesias. Lo mismo hizo en Toledo en cuyo sínodo, reunido en 1601, confirmó los cánones que sobre tal asunto había establecido los preladados antecedentes. Fue además generoso protector de los escritores, entre ellos Miguel de Cervantes, y constructor de suntuosas edificaciones<sup>34</sup>.

Encomendó el proyecto del convento de Alcalá de Henares al maestro de las obras reales Juan Gómez de Mora. La fundación había de ser bastante elitista pues las venticuatro religiosas tenían que ser reclutadas exclusivamente entre las parientas pobres del fundador o entre las de sus inmediatos colaboradores y ministros. De ahí que la forma de la iglesia conventual resultase de un refinamiento planimétrico bastante sorprendente en el magro panorama arquitectónico español de aquel momento<sup>35</sup>. Es posible, aunque no probable, que Gómez de Mora llegase a conocer el diseño de Francesco da Volterra para San Giacomo degli Incurabili hecho en 1590, con el que su proyecto presenta algunas concomitancias. Sin embargo, parece más lógico emparentarlo con el dibujo perdido de iglesia elíptica confeccionado por Vincenzo Danti para la basílica de El Escorial al que Gómez de Mora debió tener acceso como maestro de las obras reales<sup>36</sup>; acaso también con la copia de un proyecto de planta ovalada de Vignola hecha por Giovanni Vincenzo Casale —quien estuvo en España desde 1593 al servicio de Felipe II—, copia que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>37</sup>. Pero no interesa aquí tanto rastrear el origen filológico de la planimetría de la iglesia diseñada por Gómez de Mora cuanto señalar su adaptabilidad al funcionalismo ritual y litúrgico auspiciado por la Contrarreforma.

<sup>31</sup> Jonatan BROWN: *Images and ideas in Seventeenth-Century Spain*, Princeton, New Jersey, 1978, pp. 115-18; L. de la CUADRA: *Catálogo-inventario de los documentos del Monasterio de Guadalupe*, Archivo Histórico Nacional de Madrid, 1973, n. 933 y ss.; Virginia TOVAR MARTÍN: *Juan Gómez de Mora*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1986, pp. 237-39.

<sup>32</sup> Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «Alonso Matías, precursor de Cano», *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Granada, 1967, pp. 165 y ss.; María Angeles RAYA: *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, pp. 22-29.

<sup>33</sup> José MARTÍN RIBES: *Sillería del coro de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1981, pp. 41-43.

<sup>34</sup> Rafael LAINEZ ALCALÁ: *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes (1546-1618)*, Salamanca, 1959; José GOÑI GAZTAMBI-DE: «Bernardo de Sandoval y Rojas», *ad vocem, Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, suplemento, Madrid, 1987, pp. 651-67.

<sup>35</sup> Carmen ROMÁN PASTOR: *Sebastián de la Plaza, alarife de la Villa de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1979, pp. 73 ss.

<sup>36</sup> Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, II (1990), pp. 151 y ss.

<sup>37</sup> Klaus SCHWAGER: «Ein Ovale Kirchenm Entwurf Vignola's für San Giovanni dei Fiorentini», *Festschrift für Gerog Sheja*, Sigmaringen, 1971, pp. 151-73.



Las iglesias de matriz elíptica habían pasado de la fase de experimentación a la de consolidación constructiva acomodada a variados objetivos<sup>38</sup>. Si se orientaba el eje longitudinal de la elipse desde el ingreso de la iglesia hacia la capilla mayor, se obtenía un espacio axialmente dirigido hacia donde estaban ubicados el altar y el tabernáculo del Santísimo Sacramento. La iglesia ovalada equivalía de esta forma a la de cruz latina o basilical; era, en expresión de R. Wittkower, un aula congregacional de nave única inflada por los lados, pero con la ventaja de su aproximación formal y estética a las planimetrías centralizadas del Renacimiento. En el templo de las monjas bernardas de Alcalá de Henares se percibe especialmente este efecto porque el eje mayor de la elipse apunta unívocamente hacia el tabernáculo exento que preside la capilla mayor. El ábside no ostenta el retablo tradicional español, aunque de alguna manera hacen sus veces las pinturas de Angelo Nardi que cuelgan en la pared del ábside. El enorme tabernáculo eucarístico aislado —al que sin embargo se adosa la mesa del altar— fue excepcional por aquellas fechas en España; fue fabricado por el jesuita Francisco Bautista<sup>39</sup>. También resulta excepcional la situación del coro de las monjas, que no está ubicado a los pies del templo ni a uno de los lados del presbiterio, como era lo habitual, sino detrás de él, separado del tabernáculo por una reja de hierro. De este modo el coro se aproximó a la solución italiana del retro-coro, por lo menos en cuanto que las religiosas podían contemplar el tabernáculo y la capilla sin interferir en el espacio de la nave reservada a los fieles; ni éstos, que estaban físicamente próximos al altar dándole cara, molestaban para nada a las monjas cuando recitaban las horas canónicas o practicaban sus devociones dentro del coro monástico.

Una caso análogo, aunque ha muy tardío, se encuentra en la iglesia del convento de Santa Clara de Murcia. Cuando en 1746 se remodeló el templo, el ensamblador José Ganga erigió un tabernáculo-baldaquino exento en sustitución del antiguo retablo. En su primer piso se expone el Santísimo permanentemente, excepto cuando se celebran ciertas funciones litúrgicas como el sacrificio de la misa. Detrás, como en Alcalá de Henares, se abre en la pared del fondo del presbiterio la reja que comunica con el coro de las monjas que así funciona como retro-coro<sup>40</sup>.

Ya indiqué anteriormente que el retro-coro fue prácticamente inexistente en España hasta la segunda mitad del siglo XVIII, momento en que intentó imponerlo Ventura Rodríguez en la arquitectura española, específicamente al modo palladiano. Antes de esa fecha lo volve-

mos a encontrar en la iglesia compostelana de San Martín Pinario como resultado casual de la erección del magnífico retablo diseñado por Fernando de Casas y realizado entre 1730 y 1735 por Miguel Romay. En esta iglesia quinientista perteneciente a la orden de San Benito se hizo a sus pies la tribuna para colocar el coro, pero la sillería coral terminó colocándose en el presbiterio fabricada por Mateo de Prado en 1639. Como altar funcionaba un baldaquino que fue sustituido por el mencionado retablo, el cual, para no desplazar la sillería, no fue levantado en el fondo del ábside sino entre éste y el crucero. Fernando de Casas diseñó habilidosamente un retablo bifronte presidido por un monumental tabernáculo eucarístico donde, al exponerse el Santísimo, fuese simultáneamente visible tanto por los monjes situados en la sillería coral cuanto por los fieles colocados en la nave del templo. De esta forma el color monástico se convirtió automáticamente en un retro-coro<sup>41</sup>.

Otro panorama bastante distinto obtendríamos si estudiáramos a fondo la arquitectura del otro país ibérico, Portugal, donde los aspectos que hemos examinado acusaron otros usos y costumbres que los de España. Es cierto que en el país vecino se hizo también un uso masivo del retablo, bien que situándolo generalmente al fondo de una capilla mayor más profunda que las españolas y, por consiguiente muy alejado de la vista de los fieles, como si de esta manera se deseara subrayar el misterio y el respeto que debían envolver a las ceremonias de la misa y del culto eucarístico. Pero, en cambio, encontramos variantes muy interesantes que suponen una mayor aproximación a los principios rituales y litúrgicos emanados de Trento.

En fecha tan temprana como 1560-1569 se construyó por diseños del arquitecto Alfonso Alvares el ábside de la catedral de Leiría donde se ubicó el coro en torno al altar mayor<sup>42</sup>. Por lo general pocas son, por otra parte, las catedrales portuguesas, al menos las levantadas en el siglo XVI, que tengan la sillería coral, como las españolas, ubicada en el centro de la nave mayor.

Otro ejemplo más drástico fue el de la iglesia de San Domingos en el barrio lisboeta de Bemfica. Fue edificada, al parecer, a comienzos del siglo XVII, y en ella se deslindaron decididamente los espacios de la nave y crucero y el del coro monástico situado a espaldas del altar mayor. Como en los modelos palladianos el retro-coro quedó separado de la nave mediante una pantalla de ocho columnas corintias, entre las cuales se colocó el altar y encima de él un voluminoso tabernáculo eucarístico exento, visible por igual desde la nave ocupada

<sup>38</sup> Wolfgang LOTZ: «Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento», *Römisches Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1955, pp. 9-99; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «Entre el Manierismo y el Barroco: iglesias españolas de planta ovalada», *Goya*, n.º 177 (1983), pp. 98-108.

<sup>39</sup> Antonio BONET CORREA: «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del Barroco español», A.E.A., XXXIV (1961), pp. 285-96; Id., *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, 2.ª ed., Madrid, 1984, pp. 29-30.

<sup>40</sup> Cristóbal BELDA NAVARRO: «La talla y el diseño de retablos», en *Historia de la Región Murciana*, VII, Murcia, 1980, p. 395 y ss.; Concepción MARTÍNEZ DE LA PEÑA: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena, (1670-1758)*, tesis doctoral inédita, parte V, pp. 1192-1201.

<sup>41</sup> Ramón OTERO TÚÑEZ: «El retablo de San Martín Pinario», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1956, pp. 229-43; ID., «Miguel de Romay, retablista», *Compostellanum*, 1958, pp. 86 ss.

<sup>42</sup> George KUBLER, *op. cit.*, pp. 33-36.

por los fieles y desde la sillería coral destinada exclusivamente a los religiosos<sup>43</sup>.

El caso especial de la iglesia de la Cartuja de Evora fue examinado anteriormente, por lo que aquí sólo cabe señalar el influjo que sobre la configuración de la cabecera y el Sagrario ejerció la modalidad cartujana española, totalmente diferente de la europea. Finalmente para concluir este sucinto recorrido habrá que mencionar la iglesia de San Vicente de Fora, también en Lisboa. En ella la sillería coral de los agustinos se ubica como retro-coro detrás de la capilla mayor, separada de ésta por el retablo, pero comunicada con ella mediante dos

puertas que se abren a los lados de su frente. G. Kubler opina que este rasgo se debió tanto al sedimento de la formación italiana del proyectista del templo, Filippo Terzi, cuanto a la influencia de lo herreriano, en cuanto que también Juan de Herrera había previsto una suerte de retro-coro en el diseño de Santa María de la Alhambra. Lo último es posible si nos atenemos al débil dato de que esta iglesia lisboeta fue costeada por la corona española, pero no probable si se tiene en cuenta la tradición autónoma que en este sentido se había desarrollado anteriormente en Portugal<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Carlos DE AZEVEDO: «Andrea Palladio e l'influenza italiana nell'architettura portoghese», *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio*, VI (1964), pp. 67 y ss.; G. KUBLER, *op. cit.*, p. 53.

<sup>44</sup> G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 80-82; Jorge SEGURADO: *Da obra filipina de São Vicente de Fora*, Lisboa, 1976.