

EL SAGRARIO, MISTERIO Y ESPECTACULO

Aportación al estudio de los retablos eucarísticos valencianos

El gótico, cuyo afán de luz y transparencias se hizo vidriera multicolor en las catedrales y los templos, animado por un afán de presencialización del magno Misterio, emularía en sus sagrarios los gigantes óculos vitrales. Y así, pletóricos de luz, pero en lugar casi inaccesible, surgirían en la Europa del Medievo los sagrarios transparentes que en Alemania y España, siempre extremosas y ardientes, hallarían su patria de adopción.

Con ello, la Liturgia perdía su aire intimista y recoleto, el altar se veía desbordado por el sagrario y el retablo adquiría categoría de espectáculo. Toda una síntesis de las artes confluía en las soberbias catedrales, donde la luz y el color, la música y el incienso rivalizaban en armonías.

Los liturgos revisionistas rasgarían sus vestiduras al contemplar, siglos más tarde, este proceso de

«secularización» del Misterio cristiano y la creciente «indignidad» del arte sacro.

Si bien es cierto que el camino que conduciría a las formas lujuriantes del barroco y rococó y a las llamadas «iglesias de salón» se inició entonces, no lo es menos que las circunstancias históricas del final del gótico, pletórico de herejías y crisis sociales, exigían soluciones que dieran un mentís a tantos desmanes.

No es de extrañar que surgieran entonces las alucinantes, y no menos teológicas, visiones del Bosco, cuyas tablas se convertirían en un espectáculo de goce para los sentidos y de inquietante llamada a la fe.

El esoterismo cedía paso a un contenido intramundano, secular, que entonces, todavía sin desviacionismos extremos, alcanzaría en el arte sacro cimas no superadas. De este modo, los comienzos de la secularización, ya en ciernes en Giotto, y que en las cortes italianas del xv apuntarían hacia la «glorificatio» terrena del príncipe, tendieron, aunque con diverso signo, a la glorificación del Sacramento. Por ello, antes de llegar a la Contrarreforma, inspiradora de los «Triunfos de la Eucaristía» y de las custodias solares, asistimos, en el quicio de dos edades, al canto ¿de cisne? de una religiosidad que, en lo litúrgico, todavía estaba exenta de adherencias mitológicas y ostentaba, con cadencia de «Magnificat» el canto al Misterio eucarístico.

Paralelo de estas torres-ostensorios góticas y de estos sagrarios en alto, auténticos troncos de Cristo sacramentado, serían los enormes crucifijos con su carga «humanizante», más «próximos» a los hombres ansiosos de desentrañar las veladuras de lo divino.

Las herejías que negaron la presencia real de Cristo en la Eucaristía, propiciaron la consideración del templo cristiano como morada permanente de Dios. Por ello el tabernáculo se convirtió en elemento de máximo interés en Occidente, más no así en la Iglesia Oriental, donde en cambio adquirió notable desarrollo el iconostasio en consonancia con la reacción ante la herejía iconoclasta.

Ya desde el siglo XII la lámpara del sagrario, con su luz permanente día y noche, se convertiría en elocuente testigo de la presencia real de Cristo en la Eucaristía.

En el caso de los sagrarios valencianos, es curiosa la evolución que conduce desde un hipotético reconditorio eucarístico en el zaguán de acceso



Ostensorio del retablo de La Puridad. Museo de Bellas Artes de Valencia.

a la sacristía de la Seo levantina, cuyas pinturas murales, fechables en los siglos XIV y XV, parecen contener un motivo sacramental, al retablo de la Puridad, que data de 1503, en el que aparece el óculo o almendra mística de un sagrario transparente.

De la abundante documentación sobre los retablos de la región, casi único testimonio de tantos desaparecidos, se deduce que el altar más corriente era el que llevaba adosado este monumental conjunto de tablas pictóricas, con el sagrario formando parte de él o no. Sin embargo, la existencia del óculo eucarístico no debió ser temprana, ya que, en todo caso, su introducción parece que hay que relacionarla con el prestigioso escultor valenciano Damián Forment.

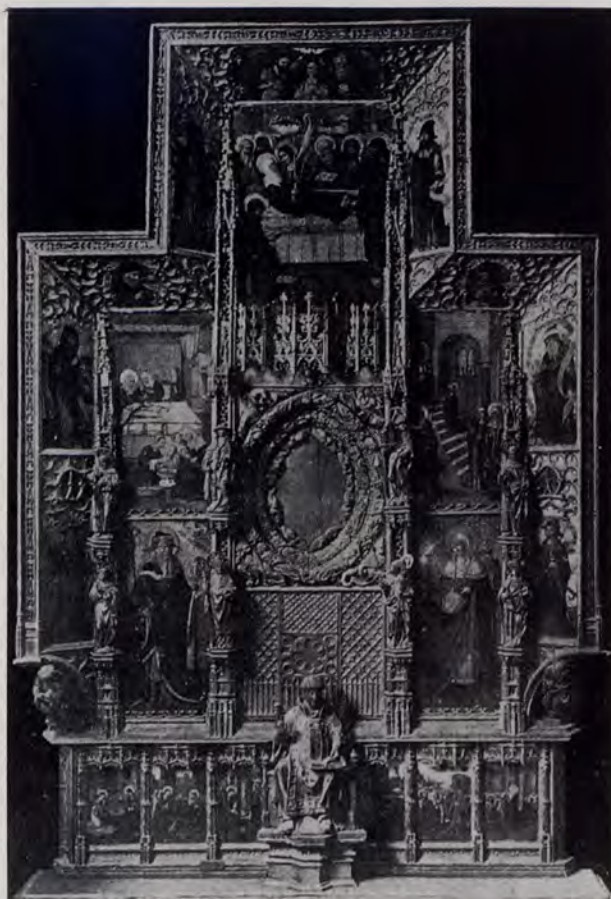
Del «Libre de la obra del retaule de argent de la Seu de València i de altres obres...», fechado en 1486 (1), deducimos la existencia de una «tomba... per a reservar lo cors precios de Jhesu Xrist lo dijous sanct».

Varias veces se menciona en los documentos el sagrario de la Capilla mayor de la Catedral, dorado por Rodrigo de Osona, que el 19 de febrero de 1505 cobraba diez libras «quas bistraxit pro pintura et deuratione sacrarii capelle majoris dicte sedis Valentie» (2), y el 18 de febrero de 1507 recibía a cuenta otras diez libras por dorarlo de nuevo (3).

Asimismo sabemos de la entrega de una lámpara de plata «con las armas del Santísimo Sacramento», que hiciera el Venerable Patriarca San Juan de Ribera para esta Capilla mayor, gracias a la noticia recogida por Pahoner (4), pero nada de todo ello nos permite deducir que se tratase de un tabernáculo de los llamados de la «media reserva aragonesa», que se identifican con los sagrarios transparentes.

El haber traído, al menos, la referencia del sagrario catedralicio en la época que se hizo el retablo del Convento de la Puridad con su bellissimo óculo eucarístico, sirve de contrapunto a la variedad que debió presidir aquella época de máxima floración del arte sacro en Valencia, pues nada nos permite conjeturar que el de la Seo fuera similar a aquél.

Los «sagrarios de cristal», proscritos en nuestra época por el peligro de minimizar la significación de la presencia real, asimilándola a otros objetos del templo, tuvieron su máxima expansión en la Corona de Aragón, de la que Valencia fue vástago y principal sede en el siglo XV. No le fueron a la zaga Zaragoza y Huesca, más bien la precedieron, aunque el principal artífice de los retablos eucarísticos fuera valenciano. Damián Forment, heredero de una tradición todavía gótica por su familia de artistas, templaría sus armas de escultor en su tierra natal, para pasar muy temprano a su nueva pa-



«Retablo de La Puridad». Museo de Bellas Artes de Valencia.

tria de adopción, que vio el alumbramiento de sus imágenes renacentistas.

Si Alemania fue el país de los Sakramentshäuschen, España lo fue de los grandes retablos eucarísticos. Dejando los que narran pictóricamente escenas del Sacramento, de los que es magnífico ejemplar el de Villahermosa del Río, del círculo de los Serra y Destorrens, la modalidad del sagrario transparente en el retablo fue definitivamente consagrada por Damián Forment.

A pesar de la precedencia cronológica del altar de los Corporales de Daroca, comenzado en la épo-

(1) Archivo Catedral de Valencia. Sig. 1506.

(2) Archivo Catedral de Valencia. Volumen 3.689. Citado por JOSÉ SANCHIS SIVERA en *Pintores medievales de Valencia*. A. A. V. Años 1930-1931, pág. 83.

(3) *Ibidem*.

(4) PAHONER, *Especies perdidas*, 1775, tomo XI, página 26 v.



Damián Forment. Retablo mayor de la iglesia de San Pablo. Zaragoza.

ca de Juan II según la tradición, el óculo del centro del retablo se hizo en el barroco con el fin de poder venerar los Sagrados Corporales a través de un cristal transparente, en recuerdo, probablemente, de los sagrarios aragoneses.

Los antecedentes de estos sagrarios habría que relacionarlos con los tabernáculos transparentes colocados al pie del retablo, tal como se puede apreciar en el frontal de Vallbona de les Monges (Lérida), o quizá con los que aparecían en la fachada de iglesias medievales.

Más la forma ocular deriva, sin duda, al menos en cuanto a su estructura formal, de los rosetones de las catedrales góticas que se prolongan en el estilo isabelino en las fachadas de los monumentos castellanos. No creo que pueda atribuirse a pura coincidencia la gran semejanza entre los retablos de Forment y la fachada de San Pablo de Valladolid, con su óculo festoneado de arcos angrelados de finísima tracería, que quizá suponen una inspiración

común de origen hispano-germano, aunque con matizaciones regionales y aun locales.

En el rastreo de los orígenes de los sagrarios transparentes se ha aludido ya a los Sakramentshäuschen alemanes, cuya muestra más genuina es la colosal pirámide de piedra de veinte metros de altura, debida al genial artista Adam Krafft, en la iglesia de San Lorenzo, de Nuremberg. En estos monumentales tabernáculos se exponía el santo ciborio. En la parte superior aparecían escenas de la vida de Cristo, como a modo de una pequeña suma teológica en piedra; así los bajorrelieves del aludido tabernáculo de Adam Krafft representan en sentido ascendente la despedida de Cristo de su Madre, la Última Cena, la Oración del huerto, la Flagelación, la Crucifixión y, en el remate, la Resurrección (5).

Es probable que, supuesta la prioridad germana, pudieron tener relación por su proximidad geográfica con los sagrarios de las iglesias de Lorena, en cuyo ábside un «óculo», debidamente protegido, daba acceso a un nicho donde se exponía el Santísimo Sacramento ante el que ardía una lámpara (6).

En otro orden de cosas, cabría relacionar estos sagrarios transparentes y luminosos con el culto solar considerando a Cristo como auténtico «Sol de Justicia», en un paralelismo con las ideas de grandes pensadores; recuérdese a los griegos y a los grandes mitos.

No conlleva esto la admisión de un sincretismo a ultranza, sino más bien la analogía de los elementos de la Creación respecto a Cristo, que es de hecho su recapitulación y coronamiento.

¿No es curioso, aunque sea a título de ejemplo, que el dios Mitra, tan próximo por otro lado en sus ceremonias cúllicas a los ritos eucarísticos cristianos, lleve como atributo la corona solar? Y quizá cabría recordar asimismo que en el momento del nacimiento de Cristo el culto al sol alcanzaba en el Imperio Romano su momento de esplendor; poco después los atributos y símbolos solares se aplicarían al propio Cristo, el «verdadero sol», haciéndose eco la liturgia y la teología de esta idea desde el siglo primero. Isidoro de Sevilla recogería el pensamiento de Filón al hablar de Cristo como «el sol que ilumina la inteligencia del espíritu» (7); las artes plásticas rodearían al «Pantocrator» de la mandorla

(5) *Histoire de l'Art*, publié sous la direction de André Michel. Tome V. Première partie, pág. 117.

(6) CORBLET, JULES, *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Sacrament de l'Eucharistie*. Société Générale de Librairie catholique. Paris. Tome Premier, 1885, pág. 551.

(7) SEDLMAYR, HANS, *Epocas y obras artísticas*. Rialp. Madrid, 1965. Tomo II, pág. 245.



Hans de Gmünd. Retablo mayor de la Seo de Zaragoza.



Damián Forment. Retablo mayor del templo del Pilar. Zaragoza.

o almendra mística y del nimbo de luz; los muros romperían su carácter impenetrable para abrirse en «ventanas del sol», los retablos gótico-renacentistas centrarían el tabernáculo transparente y las custodias barrocas adoptarían la forma radiante, a la vez que la escenografía recargada de la época uniría alegorías solares al Misterio eucarístico.

Si San Agustín dijera que «Dios creó la luz al resucitar a Cristo» (8), no es extraño que la Liturgia, en ciertos momentos de la Historia, quisiera «mostrar» bajo forma radiante el Memorial de la Pasión y Resurrección de Cristo oculto en las especies sacramentales. Misterio y espectáculo.

En el caso de los retablos españoles, no podemos restringir a Aragón la modalidad de sagrario

transparente, según pretende Ramón Salanova al afirmar que fue privilegio exclusivo de esta tierra (9). Bastaría citar el valenciano de la Puridad.

Sin embargo, lo más notorio se encuentra sin duda en tierras aragonesas, desde el retablo de La Seo, basílica del Pilar y San Pablo de Zaragoza, hasta los de Huesca, Teruel, Barbastro, Calatayud y otros.

Aquí, el altar, el retablo todo, se convirtió en custodia, rivalizando tan sólo con las torres del Sacramento germanas.

El más antiguo de los retablos aragoneses de este tipo es el de la Seo de Zaragoza, comenzado en 1434 por Pedro Johan y continuado por Hans de Suabia, que hizo los tres grandes relieves de la Transfiguración, Epifanía y Ascensión, bellas muestras del gótico germano-flamenco. La reforma de 1482 agregó el sagrario y un pabellón con figuras angélicas de los que fue autor Gil Morlanes (10).

El monumental conjunto, que tuvo alguna semejanza con el retablo esculpido por Veit Stoss en Cracovia (11), sirvió de modelo al que Damián Forment ejecutara para la basílica del Pilar, que rivalizó en suntuosidad y maestría con el primero, según expreso encargo del Capítulo de dicha Iglesia.

Contratado en 1509, se terminó hacia 1515, siendo su trazado semejante al de la Seo en cuanto a sus líneas generales góticas, aunque la imaginería es ya típicamente renacentista.

El sagrario transparente, situado encima de la imagen de la Asunción y debajo de las figuras de Dios Padre y del Paráclito, sintetiza una visión trinitaria y mariológica. El óculo, a diferencia de aquél que es circular, tiene forma ovalada, y adquiere mayor suntuosidad.

Al alabastrino retablo del Pilar siguieron los de San Pablo, comenzado en 1511, y con óculo octogonal más ángeles a los lados, y el de la catedral de Huesca contratado en 1520 y terminado en 1534, con resabios todavía goticistas y persistencia de la iconografía trinitaria. El óculo, circular, se eleva sobre la cruz, y es cobijado por la figura del Padre celestial, la simbólica paloma y ángeles.

El retablo de Poblet, ya renacentista, no presenta el óculo eucarístico, sino franjas horizontales cruzadas por otras verticales en perfecta simetría, ocupando lugar preferente la imagen de la Virgen

(8) Citado por SEDLMAYR, *ob. cit.*, pág. 249.

(9) SALANOVA, RAMÓN, *El sagrario en el centro de los grandes retablos, modalidad exclusiva de Aragón*. Artículo publicado en "Aragón y la Eucaristía". Zaragoza, 1954.

(10) DURÁN SANPERE, AGUSTÍN, y AINAUD DE LASARTE. JUAN. *Escultura gótica*. Ars Hispaniae. Vol. VIII. Madrid, 1956, págs. 243 y 287.

(11) *Histoire de l'Art*, publié sous la direction de André Michel. Tome III. Seconde partie, pág. 822.

con el Niño, todo ello enmarcado en un gusto purista italiano.

De la labor de Damián Forment en Valencia es testigo de excepción el retablo de la Puridad del convento de Santa Clara y Santa Isabel, que se hallaba en la espaciosa área que formaban las calles de la Conquistista, Moro Zeit y Rey Don Jaime (12), antes de ulteriores reformas urbanísticas, y que hoy ocupa lugar preferente en el Museo de Bellas Artes de la ciudad.

Conocemos con detalle las bases del contrato de este retablo gracias al Protocolo de Luis Peris del Archivo del Colegio del Patriarca de Valencia, en el que consta que Pablo Forment «fusterius Valentie», en unión de Onofre y Damián, sus hijos, en 20 de febrero de 1503, «confiesa haber recibido de la abadesa y convento de Santa Clara y Santa Isabel de Valencia, la cantidad de 19 libras, 8 sueldos y 8 dineros, resto de las 85 libras con que habían ajustado los trabajos de madera para la capilla de la Virgen María de la Puridad en la iglesia de dicho convento, y por los trabajos de talla para el mismo retablo» (13).

Asimismo intervino en el retablo un pintor, posiblemente Nicolás Falcó I, discípulo del «Maestro de Martínez Vallejo», que recibió el influjo de Pablo de San Leocadio como se advierte en la mezcla clasicista y gótica de su pintura.

A él alude una época de 27 de junio de 1502 del Protocolo de Luis Pérez (Archivo del Colegio del Patriarca), en la que confiesa haber recibido de la abadesa del mencionado convento 3.000 sueldos por «daurar y pintar lo banch y les polseres y lo tabernacle novament fet en lo retaule del altar major de dit monestir, e per daurar e pintar dos angels en lo cap de les polseres, e illuminar e renovar totes les istories del dit retaule y les tubes de aquell e posarlo en lo punt que huy sta» (14).

El retablo, que mide 5'45 por 2'05 metros, está dedicado a escenas de la Virgen, incluyendo otras pinturas e imágenes de santos. Pero lo más interesante es la triple almendra mística, formada por coros angélicos de delicados relieves, dorados y policromados, rodeada por los símbolos de los cuatro evangelistas enmarcando el óculo oval situado en el centro. De ahí que entre los retablos valencianos existentes, sea el de mayor significación eucarística.

La impronta goticista, manifiesta en esta obra primeriza, debió acusar un cambio de estilo en el retablo, desaparecido, que contrató con su hermano Onofre en 1509 para la capilla del Gremio de plateros de Valencia, donde acusó el influjo de Hernando de Llanos y Yáñez de la Almedina (15), pintores que trabajaron con insuperable maestría en las puertas del retablo de la Capilla mayor de la Catedral.

No podemos dudar de la notable aportación de Damián Forment al arte español, pero lo que es más significativo, desde nuestro punto de vista, es su inspiración religiosa que lo convierte posiblemente en el mayor artífice de retablos eucarísticos en el área de la antigua Corona de Aragón.

La evolución posterior de este afán de presencialización del Misterio conduciría a las llamadas «Capillas de la Comunión» y «Sagrarios», recintos amplios adosados a las iglesias, o exentos, que, por lo que respecta a las primeras, son una creación netamente valenciana.

La Eucaristía, sacada de su reconditorio y expuesta de modo expreso a la veneración de los fieles, tendría en estas Capillas un sentido más pleno al convertirse ellas mismas en un joyel, en un enorme sagrario que cobijaba al Sacramento y a las almas deseosas de su contemplación. La Capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia, es quizá el más genuino exponente del fervor eucarístico que siguió a la Contrarreforma y que tuvo en San Juan de Ribera su principal vate.

Otra construcción de origen valenciano, el camarín, cuyo desarrollo corresponde a los siglos XVII y XVIII, siendo el más antiguo el de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, es, por su estructura, relacionable con las capillas del Santísimo Sacramento que se construían tras los sagrarios elevados de los retablos. Es un hecho singular que en la patria de Forment, el gran artífice de los sagrarios transparentes, se dieran las primicias de estos soberbios ostensorios donde la imagen desplaza al Misterio, que queda magnificado ahora en sus «Capillas» y «Sagrarios».

La posterior evolución de los sagrarios llevaría al templete-tabernáculo, ya presente en el altar mayor de El Escorial, y generalizado a partir de Bernini, y a los «transparentes», que en Toledo y Cuenca alcanzarían con Tomé y Ventura Rodríguez, respectivamente, la fulguración máxima del afán de presencia. La iluminación del sagrario de la Capilla mayor, a través de las bóvedas y de las superficies rotas, sería la culminación de este espectáculo sacro en su deseo de desentrañar el Misterio. Lo que hoy juzgamos teatralidad y puro efecto escenográfico, tuvo en su origen, sin duda, un auténtico sentido religioso y una búsqueda no menos sincera que la nuestra.

ASUNCION ALEJOS MORAN

(12) TRAMOYERES Y BLASCO, LUIS, *El pintor Nicolás Falcó*. A. A. V. Enero-diciembre, 1918, pág. 8.

(13) SANCHIS SIVERA, JOSÉ, *La escultura valenciana en la Edad Media*. A. A. V. Año 1924, págs. 27-28.

(14) SANCHIS SIVERA, JOSÉ, *Pintores medievales en Valencia*. A. A. V. Años 1930-1931, pág. 96.

(15) AZCÁRATE, JOSÉ MARÍA, *Escultura del siglo XVI*. *Ars Hispaniae*. Vol. XIII. Plus Ultra. Madrid, 1958, página 123.