

ICONOGRAFÍA DEL DESAPARECIDO RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE PEÑARANDA DE BRACAMONTE.

Jesús María Parrado del Olmo.

1. El retablo como portador de un mensaje teológico.-

El medio más útil para transmitir a los fieles las enseñanzas del dogma y estimularles a la imitación de las virtudes de los personajes sagrados es el retablo. Éste es un mueble que va situado encima de un altar y no solo sirve para el culto cristiano, sino que también decora el frente de una capilla. Así pues, en el mismo confluyen un aspecto teológico y un aspecto estético, que se advierte en un estilo arquitectónico y decorativo en lo que se refiere al ensamblaje o arquitectura; un aspecto narrativo y de puesta en escena en lo que se refiere a los relieves y esculturas de bulto redondo, que buscan una intención propiamente religiosa; y además el efecto estético que se desprende de esa peculiar interpretación de ambos aspectos por parte de cada artista y de cada patrono que encarga la obra.

El retablo se da en todo el mundo cristiano en el que no haya habido un aniconismo calvinista, si bien adopta diversas peculiaridades, formas y tamaños según la idiosincrasia cultural de cada país. Se puede decir que en ningún país de Europa alcanza el retablo el tamaño que en el mundo español ni existe tan gran número de ellos como en nuestro entorno, pese a las distintas destrucciones sucedidas en el tiempo. En especial, desde el siglo XV se advierte una tendencia hacia un mayor desarrollo tanto en anchura como en altura hasta formar las grandes máquinas que estamos acostumbrados a ver en el interior de nuestras capillas mayores. En Europa, los retablos son más sencillos de estructura, y pueden tener un banco y un solo cuerpo, como en Italia, o adoptar la forma de un tríptico o un políptico, como en el Norte de Europa. Incluso en el Barroco y el Rococó, los grandes escenarios de la arquitectura centroeuropea nunca llegan a disponer de retablos con la variada decoración iconográfica que hay en el mundo español. En Italia, se puede justificar por el hecho de que los muros llevan una rica decoración pintada al fresco, que cumple el papel de enseñanza y de narración de las historias sagradas que en España desarrollan las escenas esculpidas o pintadas en un retablo. En el mundo flamenco, alemán o francés, ese papel estuvo en gran parte confiado a las vidrieras, que se siguen realizando en la Edad Moderna, o a ciclos de pinturas sobre lienzo dispuestos en los muros de la iglesia.

La palabra retablo comienza a usarse en el siglo X bajo la acepción latina de *retotabulum* o *tábula super altaris*. Se aludía así a la costumbre de situar un mueble con historias sagradas encima de la mesa del altar o detrás de éste. Se desarrollarían con la estructura y funcionalidad actual (aunque en pequeño tamaño) en los siglos XI y XII, en relación con la expansión del la orden benedictina y el influjo de Cluny, el monasterio francés que se convierte en la casa matriz de la orden. Así entre los primeros estarían el de Santiago de Compostela, de Diego Gelmírez (1105) y el de Saint Denis de París. El término pasa también al mundo del teatro, y así se denominaba retablo a una caja de títeres en la que se representaba una obra teatral, tal y como menciona Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana*. Su razón sería que se representaban escenas seguidas unidas por un nudo dramático, como ocurre en el retablo. Por lo tanto, en este caso, el nombre propio del mueble litúrgico pasa a tener otra acepción por similitud de funciones. Incluso pasa a denominar algunas obras teatrales, como el *Retablo de Maese Maravillas* de Miguel de Cervantes.

El retablo es el punto de referencia del espacio interior, el que atrae la atención del fiel situado en la nave o en una capilla del templo. Por lo tanto, además de servir de telón de fondo triunfal en torno al sagrario de la Eucaristía, es portador de distintos valores persuasivos, pedagógicos e ideológicos.

No existen los retablos trazados de modo espontáneo, sino que todos están sometidos a un orden preconcebido, en el que lo arquitectónico se relaciona con el gusto estético de la arquitectura del momento y, sobre todo, lo que nos interesa aquí: se traza en relación con la iconografía que va a soportar. De esta manera, en un retablo confluyen muy distintos condicionantes: el influjo de la mentalidad del momento, el gusto, las intenciones devocionales y el interés personal del personaje o institución que lo encarga y los valores artísticos del artista o artistas que lo realizan.

Así pues, cuando se planea un retablo por parte del patrono y del artista, se tiene en cuenta la manera de presentar los temas religiosos que se incluyen, en relación con la arquitectura del mismo, y ambos aspectos están interrelacionados. Por lo tanto, hay una intención narrativa en la forma de disponer la iconografía, buscando la claridad y la persuasión, con el fin de comunicar el mensaje teológico al espectador que lo contempla. En la tectónica predomina un esquema regularizado en el mundo gótico y renacentista. La misma se hace totalmente racional en el retablo escurialense o clasicista, tal y como es la traza del desaparecido retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte, aunque en este caso con algunas variantes peculiares.

La disposición de la iconografía tiene unas leyes que se suelen cumplir en la mayoría de los casos. Esta se ordena siempre teniendo en cuenta la prioridad del lado del Evangelio (lado izquierdo si se mira frontalmente al altar) sobre el de la Epístola para disponer allí los temas más importantes, o en el caso de parejas de figuras, colocar en el lado del Evangelio, la de mayor importancia jerárquica. Así, por ejemplo, se coloca en aquel lugar a San Pedro, cuando va acompañado de San Pablo, a quien se traslada al lado de la Epístola. Se tiende a dar una ordenación cronológica de los temas, aunque esto no siempre ocurre así, por variadas razones, como pueden ser las necesidades del montaje de los temas en la estructura arquitectónica o porque los retablos pueden ser desmontados años más tarde de su primera colocación, para hacer obras en la capilla o en el mismo retablo, y luego se olvida su disposición original al volver a montarlo. Se prefiere el orden cronológico de izquierda a derecha y de abajo arriba. Sin embargo, esto no se cumple en el retablo de Peñaranda, como se verá más adelante. La calle central suele albergar los temas más importantes, el sagrario, la advocación titular de la iglesia o de la capilla en el que esté situado, y el Calvario en el ático, tema central del Cristianismo que se relaciona simbólicamente con la Eucaristía del Sagrario.

2. La Contrarreforma y el arte religioso.

2.1. El Catolicismo y la imagen religiosa.

Las controversias religiosas del siglo XVI a partir del surgimiento de las corrientes luteranas marcan una separación entre éstas y el catolicismo en lo que se refiere al arte religioso. En el primer caso, se niega el papel educador y devocional de la imagen, que sólo se admite en algún caso como un motivo de meditación filosófica, más destinada a lo privado, de igual manera que se niega el valor de las reliquias. Dentro de este grupo, predomina el aniconismo, o negación del valor religioso del arte, en especial en las corrientes calvinistas. Los templos protestantes se vacían de imágenes, porque la liturgia se basa exclusivamente en el canto y la palabra.

Por el contrario, el mundo católico pone el énfasis en ese papel fundamental de la imagen religiosa, en la que se defiende su función de enseñanza a los fieles de las historias religiosas, su importancia como instrumento devocional, y también como una

forma de estimular a la imitación empática. En primer lugar, la imagen es considerada por la Iglesia como el medio más adecuado para poder transmitir a los fieles, entre los que hay una amplia masa de iletrados cuando no de analfabetos, las historias religiosas, tanto las evangélicas como las de las vidas de los santos. Se puede hablar así de “una Biblia en imágenes”. La capacidad narrativa que tenía un relieve o una pintura, o la fuerza de persuasión de una imagen sagrada, eran el vehículo idóneo para este cometido.

De igual manera, el estímulo de la práctica piadosa, que había sido desarrollada a lo largo de la Edad Media, y que en el Renacimiento se conoció como la “devotio moderna”, se consolida en el momento de la Contrarreforma, como una forma de exteriorizar la fe, lo que alcanza su cenit en el desarrollo en este momento de distintas cofradías devocionales, asistenciales o penitenciales. Las primeras tienen como patronos determinadas advocaciones, a las que se rinde piedad en función de imágenes concretas, que se convierten en los arquetipos de la dedicación piadosa de los fieles. Las últimas logran la máxima expresión de los valores que se están indicando, pues unen lo narrativo y lo devocional. En sus iglesias y capillas rinden culto durante todo el año a las imágenes sagradas, a las que dedican distintas solemnidades litúrgicas, con actos piadosos continuos. Pero al mismo tiempo organizan las procesiones de Semana Santa, en las que recrean los hechos de la Pasión de Cristo con “pasos” en los que se busca la persuasión del espectador, a través del fingimiento naturalista de los temas, con refuerzo expresionista de los sentimientos, a través de mostrar el dolor, el sufrimiento de Cristo o de su Madre, así como la representación de la muerte. Las referencias a lo concreto llevan a representar con aspecto popular a los verdugos, para que se sintiera la repulsa hacia su actitud moral.

De lo dicho se infiere la tercera orientación que buscaba la Iglesia a través de la imagen, como era la de la imitación de las virtudes de los personajes sagrados representados. Además de Jesús, la Virgen y los santos eran los prototipos del hombre cristiano, cuyas virtudes había que imitar, porque habían demostrado en su vida la imitación de Cristo. Por este motivo, se buscaba la representación de los mismos de manera que fueran objeto de la empatía por parte de los fieles. En un primer momento, cuando todavía en la segunda mitad del siglo XVI predominaba el estilo manierista, se buscaba la misma a través de la heroificación de los personajes en el llamado estilo romanista. Este movimiento artístico tomaba el canon de Miguel Ángel, de figuras fornidas, envueltas en amplios ropajes, pero al mismo tiempo sometía a los rostros a una frialdad arquetípica e idealizante. Los santos eran héroes a la Antigua. Debían ser imágenes de perfección. La Iglesia aceptó esta versión de los santos, porque era la que el arte de su momento le podía aportar. Pero al filo del año 1600, la revolución artística de Caravaggio y su naturalismo dio un paso adelante hacia la identificación mimética, al representar a los personajes sagrados como hombres vulgares, que se podían encontrar por la calle, con lo que los fieles iletrados se identificaban más con los rostros y actitudes de las imágenes. Como se verá, ésta evolución se siente en el retablo de Peñaranda de Bracamonte, en cuyo apostolado existe la monumentalidad heroica unida al naturalismo de los rostros.

2.2. Temas contrarreformistas.-

Las historias que más se representan son las dedicadas a la Vida de Cristo, sobre todo su infancia y su pasión, y a la Vida de la Virgen. Siguen después las que narran la vida de los santos patronos de las iglesias, de los monasterios y de las cofradías. En el caso de las capillas particulares, las historias de los personajes sagrados a los que están dedicadas. Las primeras se inspiran en los Evangelios, pero también es frecuente que algunos aspectos de las mismas estén inspirados en evangelios apócrifos y libros de meditación tanto medievales como contemporáneos, que quieren completar las lagunas

biográficas de los evangelios canónicos. Así, desde el siglo II, surgen textos apócrifos de carácter popular, sobre todo en Oriente, que no fueron aceptados por el Canon eclesiástico de libros revelados, establecido a mediados del siglo II, pero fueron muy utilizados en el arte de la Edad Media, especialmente durante el gótico. Se conocen más de 70 evangelios apócrifos, que derivan de dos troncos principales cuyos núcleos originales de narraciones se fechan en la primera mitad del siglo II: el *Protoevangelio de Santiago*, llamado así por identificarlo con Santiago el Menor, y el *Evangelio del Pseudo-Tomás*, pues así se llama su autor (“Tomás, filósofo israelita”). De los restantes, más tardíos, destaca el *Evangelio del Pseudo-Mateo*, atribuido infundadamente a San Mateo, ya de los siglos VIII o IX. A ellos se añaden otros textos que añaden algunos aspectos, como la *Historia de José el Carpintero*. Tuvieron gran influencia en *La Leyenda Dorada* de fray Jacobo de Vorágine (1264) que, además de vidas de Santos, incluye episodios de la Vida de Jesús y María en los días de sus conmemoraciones.

Aunque a partir de la Contrarreforma se vigilan los temas y se depuran de hechos anecdóticos, legendarios o que se tienen como ahistóricos, aún así hay algunos aspectos de este tipo que se mantuvieron por parte de la Iglesia. En cuanto a la historias de santos se recurre a las hagiografías o vidas de los mismos recogidas en los *Hechos de los Apóstoles* canónicos, (también Hechos apócrifos), los martirologios, la citada *Leyenda Dorada*, los *Flos Sanctorum* y las Vidas de los santos de las órdenes religiosas, redactadas por escritores de cada una de ellas.

Como figuras aisladas, los que más se representan son los evangelistas (San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan) y los cuatro Padres de la Iglesia latina (San Jerónimo, San Gregorio Magno, San Ambrosio y San Agustín). Se tiende a situarlos en el banco, aunque a veces pueden aparecer en el ático o remate del retablo. La razón de su continua representación es la de reforzar el papel del fundamento teológico del Catolicismo en los escritos sagrados, basado en los Evangelios y en la Tradición; aspecto este último que es negado por la mayor parte de la confesiones luteranas. También aparecen los Apóstoles, si bien no llegan a formar una serie completa en los retablos del siglo XVII, como ocurre con frecuencia en los del Renacimiento. De ahí el interés del retablo de Peñaranda de Bracamonte porque aquí si aparecen todos ellos. En especial, no suelen faltar San Pedro y Pablo, los llamados Príncipes de la Iglesia, por ser los dos más importantes. San Pedro, como Primado nombrado por Cristo; San Pablo como el gran evangelizador y el escritor que desarrolla el mensaje evangélico.

Muchas iglesias o capillas dedicadas a santos particulares, o los conventos y monasterios muestran en la calle central la efigie de su patrono de un modo destacado, en actitud dominante sobre el espectador. Cada orden representa a su santo fundador y, en algún caso, a algún santo de especial importancia para el desarrollo de la misma. También pueden aparecer santos protectores. Hay una variada gama de los mismos, a los que se invoca para que medien ante Dios y protejan de las enfermedades, de las pestes del ganado, de los desastres de las cosechas, etc. Aunque muchos de ellos eran legendarios, aún no se había establecido un espíritu crítico lo suficientemente fundado para que la Iglesia contrarreformista los rechazara. Por otro lado, su arraigo popular aconsejaba mantenerlos, en especial en el medio rural.

Es considerable también el número de santos mártires. A partir de Trento, predominan los temas de martirios como una forma de estimular al fiel a seguir el camino de la perfección hasta el sacrificio personal. El naturalismo barroco aumentará el dramatismo y crueldad de los tormentos, que contrasta con la impavidez del mártir, que se muestra insensible al dolor. De igual manera aparecen los santos penitentes, que eran la imagen del ideal ascético del espíritu trentino.

2.3. El Concilio de Trento y la imagen religiosa.-

Todo este complejo mundo de la imagen religiosa y la Contrarreforma tiene su arranque en el Concilio de Trento, que fue el que tras arduas deliberaciones sancionó el programa dogmático y de costumbres que había de mover a la Iglesia Católica durante los siglos siguientes, en oposición a las tendencias luteranas. El fundamento doctrinal del cambio de iconografía que da paso al Barroco, como arte de la Contrarreforma, tiene su punto de arranque en el Decreto del Concilio que, en la sesión del 3 de diciembre de 1563 (XXV de número, última del Concilio y bajo Pío IV), fue presentado y aprobado por todos los Padres. El Decreto tiene sus antecedentes en la reunión de Poissy de 1561, y en las reuniones de Saint Germain del mismo año, pues la sentencia presentada aquí por la Sorbona es la base del citado decreto.

Lo que se viene a decir en el mismo es la admisión de la tradición de la Iglesia en el valor de las imágenes, frente a su exclusión por las confesiones luteranas. Pero al mismo tiempo, se tiende a evitar los abusos de interpretación de las mismas, de manera que se prohíben los aspectos deshonestos o excesivamente populares, y se estimula la vigilancia de la jerarquía religiosa sobre las mismas.

Por lo tanto, se pueden tener imágenes de Cristo la Virgen y los santos, a las que se las puede honrar y venerar, pero sale al paso de la identificación de imagen y concepto, de tal manera que se insiste en que las imágenes no tienen nada divino ni pueden procurar beneficios, como pensaban los antiguos paganos. Son sólo el prototipo de lo representado. Aún así la proliferación de santos protectores contra enfermedades, pestes o del ganado y las cosechas, nos indica que la frontera entre lo que el Concilio decretaba y lo que sentían las devociones populares era un límite muy sutil.

El papel catequético o pedagógico se confirma puesto que se indica que el fin de las imágenes es instruir al pueblo y confirmarle en las verdades de la fe, recordar los misterios de Cristo y procurar que la vida de los santos sirva de ejemplo al fiel. Pero también se ordena que sean claras en su narración, para evitar malas interpretaciones, que no sean fruto de superstición, ni que se veneren por sus adornos o belleza, de manera que también se quite de ellas todo lo que sea profano. Es decir, se busca lo que en la época se llamaba “el decoro”, o adaptación de la forma de representación de las figuras sagradas a su fin religioso.

Un requisito necesario para que cada fiel pueda identificar la figura de un santo, de manera que sepa inmediatamente a quien representa es el atributo. Éste es el símbolo que porta en sus manos o aparece junto a él, de manera que resulta como un código visual del mismo, porque cada santo tiene siempre los mismos símbolos, que se refieren a algún hecho de su vida (por ejemplo los santos fundadores de una orden, suelen llevar una iglesia en la mano) a su forma de martirio (se les representa con la palma del martirio y con el instrumento de su tortura) o aluden al carácter de magisterio o de escritores sagrados (como el libro que llevan los apóstoles y teólogos). Todo se completa con un tipo de indumentaria característica, según sean apóstoles, santos romanos o miembros de las distintas órdenes religiosas, en cuyo caso llevan el hábito correspondiente. El problema es que a veces el paso del tiempo lleva a la desaparición de estos atributos, con lo que hoy resulta difícil identificar a un santo si no porta actualmente el atributo correspondiente y si no hay una descripción escrita en la que se aluda a quien representa. Este es el caso de algunas figuras exentas del retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte, como luego se verá. En algunos casos, para ayudar más a la identificación, si no se colocan atributos, se pueden utilizar inscripciones en las peanas o en filacterias (tiras ondeantes) que indican el nombre del santo.

Lo que también debemos tener en cuenta es que el conocimiento de los hechos y virtudes de cada figura se completaría a través de las enseñanzas de los clérigos en los sermones y alocuciones religiosas, los cuales a partir de la imagen artística presente

desarrollarían ante los fieles la enseñanza biográfica y teológica correspondiente. Así se creaba un mundo de ideas mentales relacionadas con las imágenes visuales en el que la vida cotidiana participaba del conocimiento de los hechos religiosos de una manera fluida.

De igual manera se insiste en el citado decreto conciliar en que todo ha de ser vigilado por los obispos:

“Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo obispo. Y éste, inmediatamente que tuviere noticia de tal novedad, consulte a los teólogos y a otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad. Y si hubiere que extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución, o absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre estas materias, aguarde el obispo, antes de resolver la controversia, la sentencia del metropolitano, y de los obispos comprovinciales en concilio provincial; de manera, no obstante, que no se decrete cosa alguna nueva o inusitada en la iglesia hasta el presente sin consultar al Romano Pontífice”.

Aunque la frase se refiere a las reliquias, esa vigilancia requerida también se extendía a las imágenes.

Los Concilios provinciales se debían celebrar al menos cada veinte años y toman parte los obispos sufragáneos, los Abades o Prelados *nullius* y los Arzobispos que carecen de sufragáneos. También tuvieron su papel los Sínodos Diocesanos, que son la reunión del obispo con alguno de los miembros de su clero, a fin de “tratar únicamente de las cosas concernientes a las necesidades o utilidades particulares del clero y pueblo de la diócesis”. Los obispos, o en su defecto, los provisores, cumplieron estas reglas emanadas del Concilio. En primer lugar, tras la elección de la temática por parte de la parroquia, se necesitaban los permisos de los obispos o provisores para hacer las obras, en el que además del coste económico, se revisaba también la temática y forma de presentación. Por otro lado, las documentaciones parroquiales nos han dejado muestra de las Visitas periódicas que hacían a las iglesias los obispos, provisores o visitantes. En las mismas se advierte que se vigila la decencia y el decoro en la conservación y presentación de las imágenes, de manera que en muchos casos se manda reformar las mismas o enterrarlas, cuando su estado de conservación no se consideraba apropiado para el papel religioso de una imagen.

En Sevilla, tenemos el caso de un artista que pasa a tener un papel de vigilante de la idoneidad de las imágenes, como fue Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez. Éste fue nombrado visitador de las imágenes que estuvieren en tiendas y lugares públicos, con la obligación de denunciar aquéllas que no parecieren convenientes para el culto. Pacheco dio unas normas a seguir en lo referente a estas cuestiones e incluso llegó a relatar como habían de representarse distintos temas.

Otro aspecto que el Concilio de Trento destacó y tuvo su influjo en los retablos españoles a partir de la Contrarreforma fue el estímulo a la práctica de los Sacramentos. La obligación de la práctica eucarística llevó a estimular su valoración por parte del fiel. A partir del Concilio, los retablos tienden a colocar sagrarios de mayor tamaño, que en muchos casos ocupan el banco y el primer cuerpo, y además con tendencia a mostrar un plano poligonal cubierto con cúpula o templete cupulado, en lo que se quería recordar la Rotonda de la Anástasis de Jerusalén, construida sobre el sepulcro de Jesús, pues de igual manera que éste estuvo enterrado tres días en el mismo, también permanece continuamente en el sagrario. A partir de la segunda mitad de siglo, a medida que el

Barroco se hace más exaltado, el sagrario se corona por un expositor en forma de baldaquino, en el que se expone el Santísimo a la adoración de los fieles. Es frecuente el uso de una pintura con tramoya, que sube y baja según se quiera mostrar la Eucaristía a los fieles. De esta manera la teatralidad se refuerza.

3. La iconografía del retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte.- Tradición y Contrarreforma.

El retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte, seguía una traza del ensamblador Antonio González Ramiro, quien contrató el ensamblaje el 11 de junio de 1618. La escultura estaba apalabrada con Sebastián Ducete y Esteban de Rueda desde mayo de 1617, pero fue contratada también el 11 de junio de 1618. No se asentó hasta la segunda mitad de 1622, una vez muerto Ducete (+1620). El retablo es obra exclusiva de Esteban de Rueda, quien el 24 de diciembre de de 1622 firmó una ampliación del retablo, pues se le encargaron los pedestales del segundo y el tercer cuerpo con nuevos relieves, así como nuevos adornos para la monumental custodia.. En 1768 se fabricó el tabernáculo en donde se colocó una Inmaculada rococó en la parte alta. Como se puede advertir, un retablo es un organismo vivo que se va adaptando a lo largo del tiempo a nuevas necesidades iconográficas o litúrgicas, según los nuevos intereses dogmáticos o de gusto que el correr de los tiempos van imponiendo en la comunidad parroquial.

En el retablo hay una intención eucarística, pues llevó un gran sagrario; una intención catequética de enseñanza visual de la Infancia de Jesús, lo que va unido también al culto a la Virgen María; y una intención de estimular a la práctica de las virtudes cristianas, a través del apostolado, santos y Virtudes, que en gran número aparecen en el mismo.

Tiene interés para reforzar lo que se ha dicho antes sobre la vigilancia de las iconografías, lo que se indica en la escritura del primer contrato al respecto:

“y se declara que las dichas figuras, como los Apóstoles, Christo, San Juan y María an de ser de seis pies de alto y el San Miguel con el demonio a de tener estatura de diez pies...

Iten que los dichos escultores además de lo referido an y se obligan de facer para el dicho retablo cuatro ystorias de medio relieve que an de ser el Nacimiento, y la Circuncisión, Adoración de reyes y Huída a Egipto, y en el pedestal de abaxo cuatro evangelistas de medio relieve y una istoria del señor San Francisco y Nuestra Señora cuando colocaba la casulla a San Ildefonso, y el Desposorio de Nuestra Señora y cuando vino el Ángel a los pastores, y en las dos entrecalles últimas dos escudos, y en la custodia un Christo resucitado y San Agustín y San Ambrosio metidos, y en la caja de arriba un Christo con una calavera, y dos Virtudes de medio relieve a los lados de la caja del Christo, y encima de todo un Divino Padre y una istoria de la S. Trinidad en un pedestal que a de estar debaxo de los pies de Christo y dos niños de medio relieve”.

La descripción es lacónica, puesto que se trata de un documento notarial en el que interesa sólo indicar las condiciones técnicas o económicas del contrato, dentro del lenguaje adaptado a la jerga jurídica. Pero a través del mismo, hemos de suponer las discusiones entre contratante y patronos acerca de la intención iconográfica del retablo, la forma de representar la temática y las normas emanadas de la jerarquía sobre el aspecto narrativo de los relieves o la presentación de las figuras sagradas de bulto redondo. Los mismos artistas estaban familiarizados con estas normas y presentarían dibujos propios o

grabados de otros artistas (estampas, según la denominación habitual del momento) a los patronos, para que supieran cuál iba a ser la base sobre la que iban a representar los temas y decidieran éstos su idoneidad.

También se subraya la colocación de dos escudos en el pedestal, que aluden al patronato de la obra, lo que indica la relación entre la acción protectora desde un punto de vista económico del mismo, lo que vincula también de un modo visual la actuación de la iniciativa privada a la construcción del mismo, y por lo tanto se quiere dejar un recuerdo de la misma a la posterioridad. También tiene el interés de indicar las medidas de los santos y de San Miguel con el demonio. En la elección del tamaño hay una intención persuasiva, pues se busca que el mismo tenga la rotundidad necesaria para dar a las imágenes representadas la suficiente monumentalidad que las haga definirse necesariamente ante el fiel como seres dotados de una humanidad heroica. Y ésta es la intención primaria más destaca del retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte, en el que se advierte que ante todo se quiere hacer protagonistas a las figuras de bulto redondo que representan a los Apóstoles, los cuales forman una especie de galería de personajes sagrados que imponen su presencia a los mismos relieves narrativos, por lo que se eligió una traza en la que las cajas de las hornacinas de aquéllos tienen la misma anchura que las de los temas narrados.

Por tanto, el discurso iconográfico principal del retablo es la presencia persuasiva de los primeros imitadores de Cristo, como ejemplo hacia el fiel que contemplara el retablo. Además de los atributos, se ha tenido cuidado en la identificación clara de los personajes, al situar tarjetas encima de las hornacinas en las que se indica sus nombres.

4. La temática del retablo.-

Del primer contrato del retablo son las figuras de bulto, los relieves de las entrecalles y los del pedestal del primer cuerpo. La ampliación inmediata de 1622 añadió los relieves de los pedestales superiores. En los relieves narrativos predominan los temas de la Infancia de Jesús.

4.1. El banco:

En el estrecho banco, aparecen de izquierda a derecha, la Imposición de la casulla a San Ildefonso, Anuncio a los Pastores, Desposorios de la Virgen y Estigmatización de San Francisco. En los netos, Evangelistas, ángel custodio y una santa, dos escudos laureados en los laterales.

El tema dedicado a *San Ildefonso* aparece con cierta frecuencia en los retablos españoles. El santo había sido obispo de Toledo en el siglo VII, en donde murió el año 667. Se distinguió por su devoción a la Virgen sobre la que escribió el tratado “De Virginitate Sanctae Mariae”. En su leyenda figura la historia de la bajada de la Virgen para imponerle la casulla, como un signo de reconocimiento hacia quien se había distinguido por su amor a la misma. El hecho de que fuera el patrono de Toledo, y santo obispo de la catedral primada influyó en su aparición en retablos castellanos desde la Edad Media. Por otro lado, su defensa de la virginidad de María se oponía la negación de la misma por las distintas confesiones luteranas. Por último era una forma de mostrar una aparición milagrosa, que infundiera en el fiel la creencia en el Más Allá. La forma de estar representado es habitual en su iconografía. Aparece arrodillado, vestido con alba y dalmática, recibiendo con devoción la casulla de manos de la Virgen, que se rodea de varios ángeles, que la han acompañado desde el cielo.

La estigmatización de San Francisco es un relieve devocional dedicado a un hecho de su vida: la impresión de las cinco llagas de Cristo en sus manos, pies y costado. Tuvo lugar en 1224, cerca de un eremitorio del monte Alverno, y lo cuenta su biógrafo Tomás de Celano. Más tarde se creyó en los medios franciscanos, que le acompañaba también el

hermano León, uno de los compañeros favoritos del santo. El tema está tomado de la visión de Isaías, pues ya desde el Giotto en el siglo XIV se representa un Crucifijo volador con seis alas como los serafines.

Generalmente se le representa vestido con el hábito franciscano, la orden fundada por el santo, que es un hábito de pobre estameña marrón, con capucha sobre la espalda, y un cordón blanco y nudoso ceñido a la cintura. La capucha fue incorporada por el arte contrarreformista, tomada del hábito capuchino, pues el sentido de la penitencia de esta rama franciscana encarnaba muy bien el espíritu trentino. Es habitual que lleve una barba corta y afilada y tonsura en la cabeza, símbolo monacal del abandono de los placeres mundanos y de consagración a Cristo. En la escena está arrodillado, y Cristo se aparece en forma de crucifijo enviando sus rayos que imprimen las llagas en San Francisco. A un lado, está el hermano León. Su disposición en el banco del retablo, afrontado al tema de San Ildefonso, muestra una aparición milagrosa de Cristo que se corresponde con la de la Virgen del otro relieve. Al respecto de la vigencia del tema en la España contrarreformista, se debe recordar que el poeta José de Valdivieso publicó en Toledo en 1612 un *Romancero espiritual*, en el que se refiere también a este tema.

Con *los Desposorios de la Virgen y el Anuncio a los Pastores* se inicia en la parte inferior del retablo el ciclo de la Infancia de Jesús, que se completará en los relieves de los dos cuerpos. El primero no es mencionado en los Evangelios canónicos, por lo que su tema procede de los Evangelios Apócrifos y de la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine. La Iglesia contrarreformista lo admite por su valor ejemplarizante. San Lucas describe ampliamente *el Anuncio a los pastores* pero también la narra el Protoevangelio de Santiago, quien indica que la naturaleza se paralizó, lo que suele ser descrito frecuentemente por los artistas, haciendo que los pastores se vuelvan asombrados hacia el ángel. El naturalismo barroco describe con precisión los vestidos e instrumentos de aquéllos.

Los cuatro evangelistas, situados en la parte baja del retablo, expresan de un modo claro su valor de sustento doctrinal de la religión. Cada uno de ellos tiene un atributo fijo que permite su reconocimiento. Es frecuente que se les represente sentados en actitud de escribir sus evangelios, pero en el retablo de Peñaranda, la necesidad de adaptarlos al espacio rectangular estrecho llevó a Esteban de Rueda a situarlos de pie, en actitudes variadas, para romper la monotonía. *San Juan Evangelista* lleva el águila a sus pies, su atributo como evangelista. Se le representa con aspecto juvenil en el arte occidental, por haber sido el más joven de los discípulos. *San Lucas* aparece con un toro o buey a sus pies. El origen de este símbolo se ha explicado de dos maneras: por un lado, era el animal del sacrificio en la antigüedad y San Lucas es el que más insiste en el sacerdocio de Cristo. Según otra versión, el buey se corresponde a la primera letra del alfabeto hebreo, Aleph, de la misma manera que San Lucas declara en su libro que Jesús es el alfa y el omega (el principio y el fin). *San Marcos* presenta un león, que se explica porque en una de sus primeras frases del Evangelio, al mencionar la predicación de San Juan Bautista, habla de una voz que grita en el desierto, lo cual se asimiló con el rugido de un león. *San Mateo* lleva un niño a sus pies. A veces es un hombre alado. En todo caso, lo que quiere representar es que su evangelio comienza por describir la genealogía de Cristo según la carne, insistiendo en el carácter humano de Jesús.

La iconografía del pedestal del retablo se completaba con un ángel custodio y una santa, que las descripciones del mismo no identifican, por lo que no sabemos a quien representaba. El culto al ángel custodio o *ángel de la Guarda* fue estimulado por la iglesia contrarreformista, al igual que cualquier muestra de la angiólogía. La actuación protectora de los seres celestiales sobre los hombres alcanzaba en el tema una especial sensibilidad, pues se le suele mostrar llevando un niño de la mano y señalando el cielo,

como una forma de representar la liberación del Mal. El tema iconográfico está tomado del indicado en la Biblia del arcángel Rafael guiando al joven Tobías, aunque se sustituye éste por la figura de un niño. Curiosamente, este culto fue muy potenciado en la zona de Toro, pues se conocen varias versiones de los Maestros de Toro del ángel custodio.

Por último, el patronato particular se aprecia en los dos escudos laureados de los laterales del pedestal. Se trata de los escudos del Conde de Peñaranda, a quien correspondía el patronato de la capilla mayor. Aunque no costeó la obra del retablo, puesto que éste fue sufragado por la parroquia y el concejo de Peñaranda, se debía respetar su patronato, pues el nuevo retablo suprimía otro patrocinado por el aristócrata. Éste es el motivo de que sus armas nobiliarias, “logotipo” de su linaje, aparezcan en el retablo de San Miguel.

4.2. El primer cuerpo.-

En el primer cuerpo, se continúa el ciclo de la Infancia de Jesús con los Relieves del Nacimiento y Circuncisión. Al contrario de lo habitual, se ordenan de derecha a izquierda.

El Nacimiento de Cristo comienza con la narración de San Lucas del viaje para el empadronamiento en Belén de José y María. Al no encontrar alojamiento, se aposentan en un establo y de una manera escueta, el evangelista narra el parto, el enfajamiento con pañales y la colocación del niño en un pesebre. Pero en el arte se fueron añadiendo muchos elementos, forjados por la tradición piadosa y sentimental. Así la tradición fija el nacimiento en una cueva o establo excavado en el monte, lo que era habitual en su tiempo en Palestina. Así se narra en evangelios apócrifos, como *el Protoevangelio de Santiago* y en el *Pseudo-Mateo*. Pero a partir de 1440, se sustituye por una construcción en ruinas, generalmente de estilo clásico, que simboliza la antítesis cristianismo-judaísmo. (La Nueva Ley lleva a la demolición de la Sinagoga). Este es el fondo que aparece en el relieve de Peñaranda. El buey y el asno no aparecen en el relato evangélico, pero son citados por el *Pseudoevangelio de San Mateo* para relacionarlos con textos de Isaías y Habacuc. Luego son admitidos en los siglos III y IV por los Santos Padres, los cuales les dan un simbolismo. El buey sería el judío; el asno, el pagano. Jacobo de Vorágine quiere darle una explicación convincente e indica que el asno sería el que usó María en el viaje y el buey lo pudo llevar San José en su viaje a Belén para venderlo. Así se admitió por la iconografía trentina, y por eso aparecen sus cabezas en el fondo del relieve comentado.

La representación de los personajes muestra una codificación que había tenido lugar en una evolución del Medioevo hasta el Renacimiento, basada en lecturas piadosas. La Virgen y San José, arrodillados en gesto de adoración ante el Niño, que aparece postrado en un pesebre con heno. Lecturas del siglo XIV, como el *Pseudo-Buenaventura* o las *Revelaciones de Santa Brígida* contribuyeron a esta representación. Además aparece un ángel volando y otro personaje a la derecha de la escena, que también puede ser un pastor, pues a veces natiividad y adoración de los pastores van unidas. La aparición angélica en el cielo la menciona San Lucas. Hay referencias en el *Pseudo-Buenaventura*, pero su aparición se vincula a la pintura flamenca del siglo XV, que lo extiende por Europa. Esteban de Rueda ha simplificado al máximo este pasaje, con solo dos figuras, seguramente por la estrechez del espacio disponible.

La Circuncisión se representa en el interior del Templo, a lo que se alude por el pabellón que corona la sala. Era una práctica preceptiva en el mundo judío, que tenía lugar ocho días después del nacimiento, por lo que su fiesta se celebra el día 1 de enero. Parece que el arranque de esta iconografía se basa en visiones de monjas medievales, en especial de las cistercienses de Helfta, como *Gertrudis la Grande* y *Matilde de Hackemburgo*. Una visión de Gertrudis de la misma es el punto de partida de esta devoción, la cual se desarrollará en el barroco, como primera manifestación de la sangre

derramada del redentor. En algunas ocasiones se confunde con la de la Presentación en el Templo, pero en el retablo de Peñaranda, queda claro porque el Sumo Sacerdote porta el instrumento quirúrgico en la mano y el Niño está desnudo. Se observa que el escultor ha buscado la plasmación tipológica de los personajes, de manera que dos de ellos llevan gorros frigos (de forma cónica), lo que les da un aire orientalizante.

Cuatro santos completan este primer cuerpo. La disposición de éstos y los de las estructuras superiores buscan una representación solemne a través de la cual se remarca el sentido religioso del retablo. Las inscripciones en las tarjetas situadas encima de las hornacinas ayudan a la identificación de los personajes representados.

De izquierda a derecha, se efigia a San Andrés, San Pedro, San Pablo y San Juan Bautista. En primer lugar hay que destacar la rotundidad monumental de estas figuras con la que se ha buscado mostrar una solemnidad heroica de las mismas, al tiempo que se añaden aspectos naturalistas, tanto en la manera de interpretar los rostros como en las actitudes retóricas, en la línea de la imaginería barroca, que permiten esa sensación mimética o de identificación (ya indicada arriba) por parte del fiel. Todos, a excepción del San Juan, se representan con la forma habitual de los Apóstoles, es decir con túnica y manto.

En el centro, como lugar de mayor importancia jerárquica, se sitúan a *San Pedro* (en el lado del Evangelio) y a *San Pablo*, en el lado de la Epístola. San Pedro, como primer papa, nombrado Primado de la Iglesia por Jesús, siempre había tenido un culto significativo, pero en un momento en el que el luteranismo negaba la primacía de Roma, alcanzaba su figura un valor dogmático especial. Está representado de manera habitual en su iconografía: De edad anciana, con una gran calva en la cabeza (cuya tonsura indica que fue el primer sacerdote cristiano) y una barba corta y rizada. Como símbolo de su primado lleva las llaves del cielo, que suelen ser dos: una de oro y otra de plata, que simbolizan las del cielo y de la tierra, que aluden al poder que le dio Jesús de atar y desatar, según narra el evangelio de San Mateo. San Pablo suele llevar una barba larga y porta la espada, alusiva a su martirio en Roma, pues fue decapitado. Además porta el libro alusivo a su valor doctrinal a través de sus Epístolas. Ambos son los Príncipes de los Apóstoles, con una misión evangelizadora que San Pedro orienta más hacia los judíos y San Pablo hacia los gentiles, al mismo tiempo que éste desarrolla el valor teológico de las enseñanzas del cristianismo a través de sus escritos. Junto a San Pedro, se sitúa a *San Andrés*. Era el hermano mayor de San Pedro y fue el primero llamado por Jesús, junto a aquél, cuando estaba en la orilla remendando las redes de su oficio de pescador. Su historia fue narrada por los *Hechos apócrifos*, quienes informan que fue atado con cuerdas a una cruz en aspa, que por su forma de X (el número diez de los romanos) se llama “*crux decussata*”, (de *decem* o *decussis*). Este martirio en una cruz se imaginó para que tuviera un martirio similar al de su hermano, aunque diferenciando el modo. Habiendo sido llamado al tiempo que San Pedro y siendo su hermano, es frecuente que su figura aparezca junto a la de éste, y así se representa en el retablo de Peñaranda. San Andrés porta el libro de apóstol y se agarra a una cruz aspada de tronco nudoso. Al otro extremo está *San Juan Bautista*. Primo de Jesús, por ser hijo de Isabel, a su vez prima de la Virgen, fue su precursor. Su figura termina para el cristiano el Antiguo Testamento e inicia el Nuevo. Además fue decapitado por orden de Herodes el año 30, por lo que se le considera el primer mártir. Todos estos aspectos reseñados: su carácter de precursor, su relación familiar con Cristo y el hecho de haber sido el primer mártir son los factores que llevarían a la parroquia a poner su escultura en este primer cuerpo, el lugar preferente del retablo, junto a la de los Príncipes de los Apóstoles. Así se le consideraba como protoapóstol. Su representación es la habitual, con vestidura de piel de camello, que deja partes al desnudo, tal y como narran los evangelios de San Mateo, San Marcos y San

Lucas. En un pequeño tronco se coloca el cordero, que es una alusión a las palabras que pone en su boca el evangelio de San Juan: “He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo”.

4.3. El segundo cuerpo:

En el segundo cuerpo, sigue el ciclo de la Infancia de Jesús con los relieves de Adoración de los Reyes y Huída a Egipto, dispuestos también de derecha a izquierda. *La Adoración de los Magos* o *Epifanía* aparece en San Mateo y en la mayoría de los apócrifos. Aunque el texto dice que eran simples magos, a lo largo de la Edad Media se los convirtió en reyes, y en el siglo XV aparece la representación del rey negro. Así se convierten en símbolo de las tres razas. El número de tres se eligió por corresponder con los tres dones que San Mateo indica que se entregaron al Niño: oro (realeza divina); incienso (Dios); mirra (anuncio de su muerte). En una sala poligonal, aparece la Virgen,

que habría perdido el niño antes de que el retablo se incendiara, por lo que se puede ver en las fotografías. Un rey se postra con su ofrenda, otro está de pie, mientras que el negro se coloca por detrás. En una puerta aparece recortado un servidor del séquito real. Los personajes visten a la usanza del siglo XVII, como una forma de aumentar el poder de identificación del observador con la escena.

La Huída a Egipto es mencionada brevemente en San Mateo, por lo que se completó con numerosas anécdotas por parte de los apócrifos y la literatura de devoción. Al llegar el siglo XVI, sólo se mantuvo el episodio de la palmera que se dobla para que San José pueda ofrecer unos dátiles a la Virgen. La escena del retablo de Peñaranda muestra a la familia en camino, con un especial interés en destacar la figura de la Virgen con el Niño, que ocupa gran parte del relieve y muestra una posición frontal ante el espectador. San José aparece caminando con sombrero de ala ancha (a la manera de un peregrino) y bastón. Se debe tener en cuenta que el relieve está situado junto a la escultura de Santiago. Unos ángeles aparecen entre nubes.

En las hornacinas laterales se disponen otros cuatro apóstoles. *San Bartolomé*, sólo es citado en una ocasión en los evangelios, aunque puede identificarse con el Natanael citado por San Juan. Según su leyenda fue desollado vivo en Armenia, por lo que era el patrono de los oficios del cuero y de los sastres. En el retablo se le representaba como apóstol por su vestidura y el libro en la mano, de edad madura, y portaría el cuchillo en su mano derecha, atributo alusivo a su martirio. La razón de situarlo en el retablo de Peñaranda sería su martirio ejemplar, que hizo que fuera muy representado en el mundo del Barroco. *Santiago el Mayor*, como santo ligado a la tradición evangelizadora de España, protector de la Reconquista y unido a la peregrinación a Compostela, ocupa un lugar preferente. Se le representa también como apóstol, pero además se añade la iconografía habitual de Santiago peregrino, con el sombrero de ala ancha con la vieira o concha, y un bordón o bastón de peregrino en la mano derecha, el cual había perdido antes del incendio que asoló el retablo. *San Felipe*, tampoco muy citado en los evangelios, fue crucificado cabeza abajo, como San Pedro, en Frigia. De ahí que porte una cruz, generalmente de doble travesaño, en las manos. En el retablo sólo se conservaba el travesaño inferior de la misma, por lo que no sabemos qué forma tendría. El hecho de que los Austrias tuvieran el nombre de Felipe, pudo ser el motivo de que se le eligiera para figurar aquí. *Santiago el Menor* o *Santiago Alfeo* era pariente de Jesús y fue el primer obispo de Jerusalén. Murió apaleado, por lo que su símbolo es una porra, que es la que blande en su mano derecha. Probablemente se le situaría en este cuerpo, para formar pareja con Santiago el Mayor.

En la calle central, y de tamaño superior para hacer destacar su impresionante figura, aparece el patrono de la iglesia, *San Miguel*. El principal arcángel citado en el Génesis, como el vencedor sobre Satán, tuvo un amplio culto a lo largo de la Edad

Media, pues también era considerado como *psicopompo*, o pesador de las almas en el Juicio Final. En la Contrarreforma pierde esta función y se le prefiere efigiar como soldado victorioso. Así, en el retablo de Peñaranda lo vemos vestido con coraza, celada con cimera y porta una larga lanza con la que vence al demonio desnudo situado a sus pies. Los arreos militares son los propios de los soldados del siglo XVII. Esteban de Rueda ha dejado aquí una imponente imagen de San Miguel que busca reflejar su poder.

4.4. El ático.-

En el ático se disponen dos apóstoles sentados sobre unas rocas en los extremos del mismo. En éstas hay inscripciones que permiten su identificación, pues habían perdido sus atributos, si los llevaron, antes del incendio. En el del lado del Evangelio, se lee S TA. Por lo que hay que suponer que representaba a *San Judas Tadeo*. Era hermano de Santiago el Menor. La tradición cree que evangelizó Siria y Mesopotamia, y la *Leyenda Dorada* indica que curó la lepra al rey Abgar de Edesa, frotándole la cara con una carta de Cristo. Murió a golpes de maza el año 70. Su atributo es una maza, pero a veces puede llevar lanza, hacha o escuadra. Una revelación de Santa Brígida le hizo ser patrono de las causas desesperadas. El opuesto indica S MTI, por lo que considero que será *San Matías*. Fue el apóstol elegido por los demás, para sustituir a Judas Iscariote, tal y como narran los Hechos de los Apóstoles. Representado como tal, solía llevar a partir del siglo XV, una hacha o alabarda. Según la tradición, fue lapidado y luego decapitado de un hachazo.

Por eliminación, los dos apóstoles de las hornacinas han de ser Santo Tomás y San Simón Zelote. No llevan inscripciones ni atributos, por lo que es difícil precisar a quien corresponde cada imagen. *Santo Tomás* fue el que dudó la Resurrección de Cristo y después de la Asunción de la Virgen, por lo que su disposición en el retablo era una admonición a los que tuvieran una fe débil. Martirizado en la India, portaba la lanza con la que fue traspasado y a veces una escuadra. *San Simón* suele ir unido a San Judas Tadeo, porque acompañó a éste ante el rey Abgar de Edesa. *La Leyenda Dorada* indica que fue cortado en dos con una sierra, por lo que ésta es su atributo habitual.

El retablo se coronaba por el Calvario, el misterio principal de la Redención, cuyo sacrificio se conmemoraba en la Eucaristía situada en el sagrario. Por ese motivo, en el retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte se cumple la habitual disposición de todos los retablos españoles de colocarlo en la zona culminante, como un medio expresivo de mostrar no sólo la importancia de la crucifixión, sino también su valor de misterio central del cristianismo. Se emplea la fórmula de Cristo en la cruz y la Virgen y San Juan al pie de la misma, siguiendo el pasaje del evangelio de San Juan, en el que pide a San Juan que proteja a su Madre. Por este motivo, Cristo está vivo, porque no tiene la huella de la lanzada en el costado.

Encima de éste había un relieve con el tema de la Santísima Trinidad, que originalmente estaba debajo. Fue un tema que recibió distintas interpretaciones en las relativamente frecuentes obras artísticas del Barroco, pues era impugnado por el protestantismo. Aquí se sigue una iconografía tradicional, en la que aparecen sentados Jesús, con el manto sobre los hombros; el Padre, representado como un personaje de edad avanzada, y entre ambos la paloma del Espíritu Santo. Todo ello, entre nubes que quieren indicar que se encuentran en el Cielo.

Todo se corona por otro motivo habitual en los retablos españoles, como es el Padre Eterno, representado de busto, con el manto ondeante al viento. Porta la bola y hace un gesto de bendición. Era una forma de representar al Dios Creador, que domina benéficamente el Universo.

4.5. Las reformas de la iconografía del retablo.-

En la ampliación del contrato de 1622 se especifica que se debía terminar la custodia, en la que iría la Resurrección, Santos Ambrosio, Agustín, Blas, Roque y

Bernardo. Encima de la linterna, un Niño Jesús. Además, en el pedestal del segundo cuerpo, las santas Lucía, Bárbara, Polonia, Brígida, Catalina de Sena, Úrsula, Águeda y Teresa de Jesús en los netos y cinco Virtudes: Fe, Esperanza, Caridad, Fortaleza, Templanza y Magdalena en los frentes. Por último, en los pedestales del tercer cuerpo, Moisés, Elías, David e Isaías.

La custodia desapareció en 1768. Ocuparía todo el primer cuerpo, pues consta que iba rematada en una linterna. El tema de la Resurrección es muy frecuente en las portezuelas de los sagrarios, pues alude a la presencia de Jesús vivo en el sagrario, como Cristo estuvo antes en el sepulcro. *San Agustín*, Obispo de Hipona, era un Doctor Máximo o Padre de la Iglesia. Es el que desarrolla la teología del misterio de la Santísima Trinidad, y se cuenta que se le apareció el Niño Jesús, cuando meditaba sobre el citado misterio. Por ello, sabemos que el sagrario se remataba con una imagen del Niño. No se puede olvidar que el remate del retablo va dedicado a la Trinidad. *San Ambrosio* se colocaría por formar pareja con el anterior, pues este otro Padre de la Iglesia, obispo de Milán en el siglo IV, bautizó a San Agustín. La inclusión de *San Bernardo*, fundador de la orden del Císter sólo se puede entender como una devoción particular de alguno de los clérigos, o bien por su desarrollo del culto a la Virgen, a la que aparece dedicado el retablo en los temas de la Infancia de Jesús. *San Blas* fue obispo de Sebaste, martirizado en tiempos de Diocleciano, a comienzos del IV. Se le invocaba contra los males de garganta. Con él se inicia la inclusión de santos mártires protectores de tipo popular, que se continuará con las santas del pedestal superior. De igual manera, *San Roque* era protector contra la peste y epidemias en general.

En los netos del pedestal del segundo cuerpo, aparecen santas de busto. La mayor parte son mártires con funciones protectoras. A *Santa Águeda*, mártir de Catania en el año 251, la arrancaron los pechos. Después fue quemada. Porta los dos senos arrancados en un plato. Era protectora contra los males de mamas. *Santa Bárbara* fue decapitada el año 306. Fue encerrada en una torre por su padre, por lo que ésta suele ser su atributo. Era protectora contra las tormentas, por haber sido heridos por un rayo sus verdugos y su padre. *Santa Lucía* fue martirizada en el 304 en Siracusa. Lucía es luz, por lo que se inventó la leyenda de que le arrancaron los ojos, que la Virgen le habría reconstruido. Porta los ojos en un plato. Era la patrona contra la ceguera. *Santa Polonia* o *Apolonia* de Alejandría, fue considerada como hermana de San Lorenzo. Martirizada en el 249, fue golpeada en la boca hasta hacerla saltar los dientes. También posteriormente se indicó que fue el verdugo el que la arrancó los dientes con unas tenazas. Era la patrona de los males de la dentadura. Porta el instrumento de su martirio. *Santa Úrsula* fue fruto de una leyenda medieval, según la cual, ella y las 11.000 Vírgenes que la acompañaban habrían sido masacradas por los hunos, cuando iba a casarse con un pagano germano. Era patrona de los huérfanos, de los males de cabeza y de la buena muerte. Estaba ya sujeta en ese momento contrarreformista al espíritu crítico, por lo que sorprende su disposición en el retablo. Suele llevar una flecha como atributo, aludiendo a que fue asaeteada.

Pero además se añadieron otras santas: *Santa Catalina de Sena* fue la fundadora de la orden femenina de los dominicos. Murió en el 1380. Lleva una corona de rosas y un crucifijo. Quizá su inclusión se deba al deseo de disponer un santo mendicante dominico que se corresponda con la colocación en el banco de San Francisco. *Santa Teresa de Jesús* es un ejemplo de la rapidez en adoptar las nuevas santificaciones en el arte religioso, si las mismas gozaban de amplio predicamento en los medios religiosos. La fundadora de las carmelitas descalzas, mística y escritora sagrada, fue beatificada en 1610 y canonizada en 1622, justo el año en el que se decidía su inclusión en el retablo. No puede olvidarse que la teresiana Alba de Tormes estaba cerca de Peñaranda de Bracamonte. La inclusión de *Santa Brígida de Suecia* debió ser para introducir a una

santa que formara pareja con Santa Teresa, pues su personalidad es similar. Fue una princesa sueca penitente y mística, fundadora de una orden del Santísimo Salvador. Escribió el libro “Revelaciones”, en el que narraba sus visiones, que tuvieron gran influjo en el arte religioso. Murió en 1373. Lleva báculo de abadesa y a veces bordón o báculo de peregrino, por haber visitado los tres centros de peregrinación: Roma, Jerusalén y Santiago de Compostela.

Si todos estos apóstoles, santos y santas reflejados en el retablo suponían una ejemplarización a través de sus vidas virtuosas hasta el sacrificio final, en el retablo aparece también la visualización de las Virtudes que debe tener el cristiano, que habrían sido practicadas por los anteriores. De esta manera, se decidió incluir las Tres Virtudes Teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y las cuatro Cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza). Dos van en el remate del retablo en bulto redondo. Con la ampliación, se colocaron otras cinco en los frentes del pedestal del segundo cuerpo y se añadió la figura de *la Magdalena* para completar el sexto frente.

Santa María Magdalena es en realidad una amalgama de tres Marías: la pecadora que unge los pies a Cristo, María de Betania, hermana de Lázaro, y María de Magdala, a la que se aparece Cristo en el huerto, tras la Resurrección. Su leyenda indicaba que llegó a la Provenza, en donde haría penitencia en una cueva de Sainte Baume. Como pecadora arrepentida y como asceta penitente fue una santa muy venerada por la Contrarreforma, de manera que el arte religioso del Barroco le dedicó numerosas versiones, entre las que se encuentra como la más famosa la de Pedro de Mena. Su inclusión entre las Virtudes, la convierte en el símbolo de otra virtud, como sería la Penitencia y la renuncia a los placeres mundanos.

Las figuras de Virtudes iban en posiciones tendidas. Al decidirse su inclusión en 1622, se debieron cambiar también las denominaciones de las dos Virtudes situadas en el remate del retablo, las cuales no llevan atributos. Es difícil precisar a quien corresponden, pues desaparecido el retablo, sólo podemos manejar una fotografía antigua no muy clara para poder estudiarlas. De izquierda a derecha parecen representar a las siguientes: La primera del lado del Evangelio podría ser *la Templanza*, si en la mano llevó una jarra de agua, que ya no la tenía en el momento de hacerse la fotografía. *La Caridad* está claro que tiene unos niños a los que protege, el cual es el atributo usual en esta virtud. *La Fortaleza* sería la tercera, pues parece tener una torre en las manos, inspirado en un pasaje del Apocalipsis y en la narración del derribo de la columna del templo de los filisteos por Sansón, el juez símbolo de la fuerza. La primera del lado de la Epístola parece portar un ancla, por lo que será *la Esperanza*. El ancla se toma de la epístola de San Pablo a los Hebreos cuando dice que se tenía a la esperanza “como segura y firme áncora de nuestra alma”. Sigue la citada figura de la Magdalena. La última no muestra claramente el atributo. Si fuera una balanza, sería la *Justicia*, pues representa el equilibrio a la hora de juzgar.

Por eliminación, las dos del remate serían la Fe y la Prudencia.. *La Fe* sería la del lado principal o del Evangelio, pues en su mano rota pudo portar un cáliz o una cruz, los cuales eran los atributos corrientes de esta virtud teologal. De igual manera, *la Prudencia* pudo tener en su mano izquierda un espejo o una serpiente que son sus atributos más corrientes. El primero porque el prudente debe comenzar por conocerse a sí mismo. La segunda, inspirada en la frase de Jesús a sus apóstoles: “sed prudentes como serpientes”.

En el tercer pedestal, se colocaron en los netos cuatro profetas, que señalaban la unión doctrinal entre el Antiguo y el Nuevo Testamento: *Moisés* y *Elías*, en el centro, por haber dado testimonio de Jesús como Salvador en la Transfiguración del Monte Tabor, y *David* e *Isaías*, por sus predicciones de la figura de la Virgen. Por ese motivo, se añadió en los frentes del retablo una *Anunciación*, que completaba el ciclo de la Infancia de

Jesús. Sobre la narración de San Lucas, en el siglo XIV se añadieron distintos motivos que se utilizaron también a lo largo de la Contrarreforma. El arcángel San Gabriel irrumpe en la sala en donde está leyendo la Virgen, portando un lirio de tres flores, alusivas a la triple virginidad de María (antes, en y después del parto), que en el relieve de este retablo adquiere una curiosa forma de cruz. La Virgen se vuelve asombrada, abandonando la lectura del libro que figura en una mesa, y encima de una silla (que completa la visión naturalista del mobiliario de la sala) vuela la paloma del Espíritu Santo, que lanza los rayos de la concepción sobre la doncella.

El retablo sufrió otras reformas. Así en fecha desconocida se colocó en el primer cuerpo, un cuadro barroco aprovechado, en el que se narra *la muerte de San Francisco*, asistido por dos ángeles, en el que se estimula la idea de la muerte santificada. Se debe observar que la iconografía de la Contrarreforma del santo refuerza su carácter de penitente asceta. De ahí su aspecto demacrado y la situación de una calavera a sus pies, el típico elemento de meditación de los santos ascetas sobre la vanidad de los placeres mundanos.

También se añadió una *Inmaculada* rococó en un tabernáculo de 1768. Así se reforzó el aspecto mariológico del mismo, con la representación de la Inmaculada, según la forma habitual en el Barroco. Es decir: con aspecto juvenil, sobre el creciente lunar situado a sus pies, y vistiendo túnica blanca y manto azul. Fue la forma que se usó en el momento para representar a la Doncella del Apocalipsis, que se tenía como prefigura de la Inmaculada. Aunque aún no era considerado un dogma de fe, el culto se había extendido en España desde el siglo XV y era aceptado en todos los lugares. También en ese momento, se hizo un copete en el que se volvió a repetir la paloma del *Espíritu Santo*.

Como se puede ver, el análisis pormenorizado de la iconografía del desaparecido retablo de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte nos ofrece un auténtico universo temático en el que se ofrecen todas las inquietudes catequéticas y dogmáticas de la Contrarreforma católica.