

## El “bel composto” berniniano a la española

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Universidad Autónoma de Madrid

### RESUMEN

El “Bel Composto” o integración de las artes desarrollado por Bernini en sus ejemplos romanos más característicos, también fue ensayado por autores españoles en ejemplos dieciochescos como el Sagrario de la Cartuja de Granada o el Transparente de la Catedral de Toledo debidos respectivamente a Francisco Hurtado Izquierdo y a Narciso Tomé. Se aprecia, sin embargo, una peculiar manera de interpretarlo, lo que justifica que, más que las formas o las soluciones puntuales berninescas, se asuman en estas realizaciones hispanas ideas y conceptos que, no obstante, se adaptan a nuestra sensibilidad artística tradicional que era, ciertamente, distinta de la italiana.

**Palabras clave:** Bernini. Arquitectura Barroca. Narciso Tomé. Francisco Hurtado Izquierdo. Barroco español.

### ABSTRACT

An attempt to reproduce Bernini's "bel composto" is shown in Francisco Hurtado Izquierdo's shrine of the Chartreuse at Granada and Narciso Tomé's "Transparente" of Toledo Cathedral. In their assimilation of Bernini's formulae, ideas and concepts related to our own hispanic artistic sensibility crop out.

**Keywords:** Bernini, Baroque Architecture, Narciso Tomé, Francisco Hurtado Izquierdo, Hispanic Baroque.

El concepto “barroco” es tan endeble que, lejos de explicarnos, confunde muchas veces los fenómenos artísticos que se sucedieron a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Su equivocidad permite o estrechar analogías y tender puentes entre las manifestaciones

y corrientes de distintos países o negarlos en absoluto. Ejemplo de ello es lo que aconteció con la arquitectura barroca española, objeto en la década de los sesenta de polémicas estériles. Mientras unos historiadores afirmaban su absoluta autonomía, radicada en un rabioso y exacerbado decorativismo que no se produjo en otros países europeos, otros intentaban, por el contrario, encontrar su heteronomía en la asimilación de los modelos estructurales y espaciales del barroco romano de Bernini y Borromini, y, al no hallarla, supusieron que en España e Hispanoamérica no había existido una arquitectura barroca en sentido estricto.

Evidentemente existió una arquitectura barroca hispana independientemente de que tuviera como referentes a los grandes genios del barroco romano. Una arquitectura que puso de manifiesto no tanto una idiosincrasia nacionalista abstracta difícil de definir, si como tal se piensa en la hipertrofia ornamental, cuanto un "modo" operativo –en terminología poussiniana– mediante el cual pretendió con esa plétora decorativa producir y excitar en el público devoto unos determinados "afectos".

En otro lugar traté de explicar el desbordamiento ornamental como el producto, desde mediados del seiscientos, del intrusismo de pintores, escultores y retablistas en las tareas constructivas<sup>1</sup>.

En 1633 un profesional de la construcción pura, fray Lorenzo de San Nicolás, se lamentó del sesgo decorativo que iba adquiriendo la arquitectura manipulada por artistas ajenos a la profesión para contentar a cierta clientela prendada de las galas ornamentales. A ello contestó poco después Francisco Pacheco cuando escribía: "Muchos valientes pintores han estudiado la arquitectura de propósito y si dixese que han sido los mejores arquitectos no me parece erraría... Porque el que es aventajado dibuxador enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo ordinariamente los que estudian arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los quales aprenden de los libros las medidas pero no los adornos ni las galas de recuadros, cartelas, tarjas, ornatos caprichosos, bizarría de remates, grutescos, mascarones, serafines y otras mil galas que usan pintores y escultores"<sup>2</sup>. La polémica entre arquitectos y pintores se agudizó particularmente a finales de siglo cuando artistas recién llegados de Roma, donde habían perfeccionado su aprendizaje, trajeron una nueva visión del arte que estimulaba la mezcla o fusión de los diferentes sistemas de representación en un único acorde. Es cierto que en dicho debate entre los artistas de la vieja generación y los que entonces encargaban la vanguardia mediaban intereses profesionales en un país, como el nuestro, en que la división del trabajo se encontraba fuertemente protegida por los gremios, y que los diferentes estamentos artísticos pugnaban por hacerse con los más sustanciosos encargos de la corona. Tal fue el caso de la construcción de la nueva basílica de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza que enfrentó al pintor Francisco de Herrera el Mozo con el maestro de las obras reales José

1 A. Rodríguez G. De Ceballos, "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l'Art*, 70, 1985, pp. 41-52.

2 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla 1649; edición de F.J. Sánchez Cantón, Madrid 1956, I, pp. 349-50.

del Olmo<sup>3</sup>. Sin embargo lo que se ventilaba en el fondo era realmente el viejo “paragone” o primacía entre los diversos ramos artísticos que en Italia había sido resuelta gracias a la consolidación de la idea no de la individualidad de cada arte por separado –arquitectura, escultura y pintura– sino de su integración en un acorde común con el fin de agredir los sentidos del espectador desde todas las vertientes envolviéndole en un efecto de percepción totalmente nuevo.

Y aquí es donde encaja a la perfección la figura de Juan Lorenzo Bernini. En el ideario estético de éste, expresado fragmentariamente aunque de manera muy contundente en sus conversaciones con Paul Freart de Chantelou durante su visita a París de 1665, figura de modo muy destacado la opinión de que un pintor o escultor sabe realizar una construcción de mejor manera que el puro arquitecto y que, en igualdad de conocimientos en materia de arquitectura, ha de preferirse el escultor al pintor<sup>4</sup>. Sin embargo el pasaje más interesante respecto de lo que venimos diciendo es indudablemente el transmitido por Filippo Baldinucci en su *Vida del Caballero Bernini*: “Es una idea muy difundida la de que él fue el primero que intentó unir la arquitectura con la escultura y la pintura de tal manera que todas hiciesen una hermosa mezcla (“bel composto”), lo que consiguió al suprimir algunas uniformidades tediosas de las actitudes, infringiendo a veces, aunque sin violarlas, las buenas reglas, pero sin obligarse a regla alguna. Y su dicho ordinario era a tal respecto que quien no se salta alguna vez la regla no la supera nunca. Deseaba, sin embargo, que quien no fuese simultáneamente pintor y escultor, no se atreviese a ello sino que se atuviese firmemente a los buenos principios del arte”<sup>5</sup>.

Ignoramos si Bernini pronunció textualmente estas frases, pero sin duda Baldinucci captó perfectamente en ellas su pensamiento. Tanto más cuanto que Domenico Bernini las reprodujo casi al pie de la letra en la *Vida* que escribió de su padre: “Baste decir que fue opinión universal la de que él fue de los primeros, en los siglos pasados, en haber sabido unir conjuntamente las bellas artes de la escultura, pintura y arquitectura y en haber hecho de ellas un maravilloso compuesto, poseyéndolas todas de manera eminente. A la cual perfección llegó mediante una incansable aplicación, saliéndose a veces de la regla pero sin transgredirla jamás, siendo sentencia suya la de que quien no se salta la regla nunca la sobrepasa”<sup>6</sup>.

No es este el momento de hacer un comentario sobre el significado exacto de los textos de Baldinucci y Domenico Bernini, tarea que han realizado ya entre otros Irving

3 B. Blasco Esquivias, “Sobre el debate de arquitectos y pintores. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, *Espacio, Tiempo y forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la U.N.E.D.*, serie VII, 4, 1991, pp. 159-93.

4 Paul Freart de Chantelou, *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia*, traducción española de Alfonso Carmona, Madrid 1986, pp. 40 y 47.

5 Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Florencia 1682; edición de S. Ludovici, Milán 1948, p. 140.

6 Domenico Bernini, *Vita del Cavalier G. Lorenzo Bernini*, Florencia 1682, pp. 32-33.

Lavin y más recientemente Giovanni Careri<sup>7</sup>. Este último concibe el "bel composto" como un montaje cinematográfico en que los diferentes soportes y materiales utilizados por el artista operan a intervalos, interrelacionando los diversos sistemas de representación visual de suerte que el espectador los unifique en un nuevo modelo de recepción. Conducido por el montaje de las artes el espectador se siente convulsionado, experimentando un "patos" anímico superior al que pudiera producirle cada elemento del montaje por separado. A la pregunta que se hace Careri de cómo funciona la mezcla de las artes en el espectador y con qué efecto podría responderse acaso con palabras del propio Juan Lorenzo Bernini. Habiéndole mostrado Freart de Chantelou el lienzo de Nicolás Poussin que representa el sacramento de la Extremaunción, después de haberlo observado atentamente de rodillas, se levantó y dijo que le hacía el efecto de un buen sermón que uno escucha con sostenida atención y luego sale sin decir nada, pero con el efecto clavado dentro del corazón<sup>8</sup>.

Bernini fue conocido y admirado en España desde muy pronto, pero no acaso en consideración a la mayor de sus invenciones, el "bel composto". Saavedra Fajardo en su *Juicio de Artes y Letras* de 1655 lo colocaba a la altura del mítico Fidias, de quien había heredado el cetro de la escultura<sup>9</sup>. Juan de Caramuel lo reconocía en 1678 como extraordinario arquitecto, aun censurándole que no hubiese puesto en práctica el orden oblicuo en la columnata de la plaza de San Pedro<sup>10</sup>. Palomino enumeraba a Bernini entre los más importantes artistas que Velázquez había conocido y tratado en Roma en 1650<sup>11</sup>. A nuestro país había llegado un Crucifijo de bronce esculpido por él —que hoy se encuentra en El Escorial—, regalado a la reina Mariana de Austria en 1649 por Inocencio X<sup>12</sup>. Algunas de sus obras más célebres debieron ser conocidas por los arquitectos y escultores españoles a través del grabado, como el baldaquino y la cátedra de San Pedro, por ejemplo las láminas de F. Bonanni o las que ilustran el tomo de Carlo Fontana *Il Tempio Vaticano* de 1674. También algunas de sus capillas, donde había puesto en práctica particularmente el "meraviglioso composto", habían sido grabadas en amplias y detalladas láminas y editadas en el volumen de Gian Giacomo de' Rossi *Disegni di vari Altare e Capelle nelle Chiese de Roma con le loro facciate, fianchi, piante e misure dei piú celebri architetti*. Además Bernini había proyectado en 1665, coincidiendo con la muerte de

<sup>7</sup> I. Lavin, *Bernini and the Unity of the visual Arts*, 2 vols., Oxford University Press, Oxford-Nueva York 1980 (hemos utilizado la traducción italiana *Bernini e l'unità delle arti visive*, ediciones dell'Elefante, Roma 1980); Giovanni Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel "bel composto" di Bernini*. Laterza, Roma-Bari 1991.

<sup>8</sup> P. Freart de Chantelou, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>9</sup> F. Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid 1981, p. 454.

<sup>10</sup> Antonio Palomino y Velasco, *El Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid 1724; edición de M. Aguilar, Madrid 1947, p. 916.

<sup>11</sup> Juan Caramuel de Lobkowitz, *Arquitectura civil recta y oblicua*, Vigevano 1678, VIII, artículo 3, sección X, pp. 54-55.

<sup>12</sup> E. Torno y Monzó, "Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial, obra de Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini y Domenico Guidi", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925, pp. 117-45.

Felipe IV, un monumento al monarca español que había de situarse en el atrio de la basílica de Santa Maria Maggiore. El rey español había concedido a la basílica una renta anual de 4.000 escudos y los canónigos desearon de aquella manera mostrarle su agradecimiento. Era un “bel composto” en miniatura, donde se combinaban hábilmente escultura, arquitectura e iluminación lateral oculta, conforme al sistema utilizado por primera vez en la capilla Raimondi de San Pietro in Montorio. De este proyecto, del que sólo se ejecutó tardíamente la estatua de Felipe IV por Girolamo Lucenti, no se ha conservado, sin embargo, ningún dibujo en España<sup>13</sup>.

Los pocos que hemos rastreado el influjo de la obra de Bernini en España lo hemos hecho intentando encontrar el eco en algunas arquitecturas y esculturas aisladas de nuestro país: por ejemplo el Santuario de Loyola y la torre de la Seo de Zaragoza todavía en el siglo XVII, y ya durante el setecientos la fachada de la iglesia de San Marcos de Madrid, el Sagrario de la catedral de Jaén, la Santa Cueva de Cádiz, los baldaquinos aragoneses de Daroca y de San Felipe y Santiago de Zaragoza, el monumento funerario del cardenal Salazar y el Triunfo de San Rafael en Córdoba, algunas esculturas de Salcillo y Ferreiro, etc.<sup>14</sup>. Pero apenas hemos parado mientes en las analogías que pueden existir entre algunos transparentes, sagrarios y camarines hispanos y la creación más personal y genuina del genio berniniano, el “bel composto”.

Adelanto que Bernini empleó su fórmula más compleja no en obras de amplias y grandiosas dimensiones sino, al contrario, preferentemente en pequeñas capillas, por lo general funerarias, cuya decoración integrada le ofrecía la oportunidad de crear ambientes completos e íntegramente suyos. En sentido físico –como ha observado atinadamente I. Lavin<sup>15</sup>– la superficie ininterrumpida del pavimento, paredes y bóveda formaba una unidad espacial coherente donde insertar tumbas, altares, lienzos y pinturas al fresco. La articulación arquitectónica, prolongada en los estucos de la bóveda, conformaba un “continuum” ambiental y los episodios más figurativos de los relieves y esculturas, ofrecidos más que con una intención narrativa e iconográfica, con un “patos” emocional y místico, destilaban la esencia de la relación entre el hombre y la gracia divina. Todo ello sin distraerse ni perderse en minucias decorativas de relleno, salvo las indispensables para subrayar los atributos, símbolos y alegorías necesarias a la asimilación empática del contenido ideológico trascendente.

En España los ejemplos que vamos a examinar son también capillas y ámbitos relativamente pequeños, aunque no funerarios sino de carácter eucarístico, pero igualmente

<sup>13</sup> H. Brauer y R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini*, Berlín 1931, reimpresión de 1969, pp. 157-60; E. Tormo y Monzó, *Monumentos españoles en Roma y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid 1942, I, pp. 117-45; F. Borsi, *Bernini architetto*, Electa, Milán 1980, p. 337.

<sup>14</sup> A. Bonet Correa, “Bernini e l’America Latina”, *Gian Lorenzo Bernini architetto e l’architettura europea del Sei-Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Florencia 1984, II, pp. 685-92; A. Rodríguez G. de Ceballos, “La huella de Bernini en España”, introducción a la versión española del libro de Howard Hibbard *Bernini*, Xarait, Madrid 1982, pp. VII-XXX.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pp. 15-16 de la traducción italiana.

apropiados a la comunicación desbordante del alma con su creador. Sin embargo lo primero que habría que preguntarse es si los artistas españoles llegaron a comprender en toda su verdadera dimensión el concepto del "composto" berniniano. Desde luego José de Churriguera mencionó paradigmáticamente a Bernini cuando diseñó en 1720 el retablo de la iglesia de las Calatravas de Madrid. Pero lo hizo únicamente con la intención de señalar que una cosa era la invención del artista manifestada en el diseño y otra muy distinta su ejecución dejada en manos de inhábiles artesanos que pujaban a la baja para quedarse con la obra<sup>16</sup>. De esta manera el mayor de los Churrigueras contraponía el talante intelectual de la obra de arte a la ejecución mecánica propia del artesanado gremial: un viejo asunto que nada tenía que ver con el "bel composto" berniniano. Algo más se aproximó su hermano Joaquín al concepto de la unidad de las artes. En 1713 fue nombrado maestro mayor de la Catedral Nueva de Salamanca, oficio al que correspondía por entonces poner en pie la cúpula sobre el crucero. Algún canónigo debió objetar que, si bien era un experto en ensamblar retablos de madera, no había dado muestras hasta entonces de dominar el difícil arte de la construcción. A ello respondió Joaquín de Churriguera con las siguientes palabras: "Y por si la ygnorancia quiere introducir diferencia en el arte por la diversidad de la materia que usa, debo manifestar a V.S. (el Cabildo) que *siempre es uno* y que quien hubiere estudiado sus principios fundamentales y fuere arquitecto, lo será en mármol, bronce, piedra y madera y en cualquier otra especie, como se ve en la capilla/tabernáculo de San Isidro, patrón de Madrid, y la Cárcel de Corte, cuyos artífices tuvieron sus principios en el arte de la madera, y en el Colegio Real de la Compañía de Jesús de esta ciudad, obra del P. Amatos, quien tuvo los mismos principios, no olvidando la capilla del colegio de Oviedo que en esta ciudad hizo mi hermano José de Churriguera, dejando infinitos ejemplares por no molestar a V.E."<sup>17</sup>.

Es cierto que Joaquín de Churriguera no se refería a la integración de las artes sino a algo previo a ella, a saber la unidad de las artes en la común matriz del diseño, de suerte que cualquiera que supiese dibujar y tuviese conocimientos empíricos de ellas pudiese pasar y deslizarse de una a otra sin que lo impidiese la diversidad y especificidad de los soportes materiales empleados en cada una. Por eso en España había sido regla ordinaria el tránsito de los artífices desde el arte de la ensambladura y escultura al de la arquitectura o desde la pintura a la arquitectura. Pero de lo que no caía en la cuenta Churriguera era de que el manejo de la madera, por su maleabilidad más permeable al adorno indiscriminado, creaba unos hábitos y unas inercias que luego dejaban su huella irremediable en la arquitectura, salpicándola de preciosismos innecesarios los cuales podían echar a perder la grandeza de aquélla dejada a merced de los minúsculos detalles.

<sup>16</sup> A. Bonet Correa, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid: José de Churriguera y Juan de Villanueva", *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, pp. 21-49.

<sup>17</sup> A. Rodríguez G. De Ceballos, "Joaquín de Churriguera y la primera cúpula de la Catedral Nueva de Salamanca", *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid 1995, p. 249.

Durante sus conversaciones con Freart de Chantelou Bernini criticó más de una vez este mal gusto de los españoles por el pequeño detalle decorativo. De él se habían contagiado los mismos franceses a través de la reina madre, Ana de Austria, de origen español. Ésta, en efecto, mostraba el mismo gusto de sus connacionales “que es el de no apreciar lo agraciado y lo que ellos llaman *lindo* sin tener conocimiento de lo grande y de lo bello”<sup>18</sup>. Y es justamente este abuso de lo indiscriminadamente ornamental lo que distingue fundamentalmente a los conjuntos hispanos donde se practicó la integración de la arquitectura, escultura y pintura, conjuntos a los que hemos denominado en el encabezamiento de este trabajo como el “bel composto” a la española.

El primer ejemplo lo ofrece el Sagrario de la cartuja de Granada, edificado por Francisco Hurtado Izquierdo a partir de 1710. Le fue encargado por fray Francisco de Bustamante<sup>19</sup>, quien previamente había sido prior de la cartuja sevillana de Las Cuevas. Contaba, pues, con el acicate del Sagrario que allí se había restaurado lujosamente en 1676 gracias a la acción combinada del arquitecto y decorador Bernardo Simón de Pineda y el escultor Pedro Roldán. No consta, sin embargo, que en él se hubiese mezclado la pintura, por lo menos la pintura al fresco<sup>20</sup>. En todo caso el Sagrario granadino fue mucho más complejo, aunque tenía en común con el de Las Cuevas la singularidad del recinto, pieza singular y peculiar de casi todas las cartujas españolas. Es efectivamente el Sagrario un espacio privado, nunca holladero por el público común. Se halla colocado sin excepción detrás del ábside de la iglesia, añadido casi siempre y sin formar cuerpo con ella. En el caso concreto de Granada el templo se había concluido en 1642. Estaba destinado a repositorio donde colocar el Santísimo después de distribuirlo en la comunión a los legos, pues los sacerdotes comulgaban durante la celebración de la misa en privado. Es, por lo tanto, el Sagrario, como una *Santa Santorum* y un recinto de la devoción privada de los cartujos. En Granada un amplio arco lo comunica con el espacio de la iglesia, delante del cual están ubicados el presbiterio y el altar mayor. En otras cartujas –como la de El Paular, que fue filial de la granadina– el Sagrario no es visible desde la iglesia con la que se comunica mediante pasadizos secretos.

Esta disposición es la que me movió en otro lugar a considerar el Sagrario cartujano español dentro de las coordenadas de la espiritualidad, típica de esta orden religiosa, que se mueve entre dos polos de atracción: una intensa devoción al Sacramento de la Eucaristía y una ardiente vida contemplativa que se desarrolla en el silencio y la soledad de la celda. Jesucristo habita en virtud de su presencia sacramental en el Sagrario incommunicado como modelo del cartujo, cuya vida transcurre en su mayor parte en el

18 P. Freart de Chantelou, *Op cit.*, p. 245..

19 R. Taylor, “Francisco Hurtado and his School”, *The Art Bulletin*, XXXII, 1950, pp. 25-61; Id., *Estudios del barroco andaluz*, Cuadernos de Cultura, 4, Córdoba 1958; E. Orozco Díaz, *La Cartuja de Granada: el Sagrario*, Caja de Ahorros de Granada, Granada 1972; Id., *La Cartuja de Granada*, Everest, León 1976.

20 J. Bernalés Ballesteros, “El Sagrario de la Cartuja de las Cuevas”, *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, I, 1968, pp. 145-62.

apartamiento de la celda individual<sup>21</sup>. Por ello en Granada el aislamiento del Sagrario, aunque no tan drástico como en otras cartujas, está igualmente subrayado por los pasillos secretos que, desde las puertas que flanquean el presbiterio de la iglesia, conducen a dos espacios adyacentes al propio sagrario, desde los cuales y a través de dos óculos casi a ras de tierra los religiosos podían adorar de cerca el Santísimo depositado en el tabernáculo, fuera de la misa conventual y del canto de las horas litúrgicas.

La colocación del tabernáculo eucarístico en el centro del recinto determinó la configuración arquitectónica del Sagrario, de manera que obligó a Hurtado Izquierdo a optar por una solución centralizada, es decir un esquema rectangular del que apenas sobresalen los cuatro brazos de una cruz griega. En el encuentro de los brazos se sitúan las ocho columnas corintias sobre zócalos de mármol que articulan el espacio, columnas en las que apean las pechinas sobre las que descansa la media naranja de la cúpula. Esta se encuentra totalmente pintada al fresco, lo mismo que las pechinas. Los testeros de tres de los brazos de la cruz están revestidos de mármoles polícromos, a juego con el zócalo y el fuste de las columnas, predominando los tonos oscuros: anaranjado, verde y violeta. De la misma taracea de mármoles está fabricado el tabernáculo. Sin embargo esta ortodoxa articulación arquitectónica se ve ofuscada y enmascarada por yeserías de oro mate que reptan, como la hiedra, por peanas, enmarcamientos, frisos, cornisas, intradoses de los arcos y anillo de la cúpula. Es la manifestación palmaria de ese gusto español por lo diminuto, lo gracioso y lo lindo del detalle que Bernini censuraba ante Freart de Chantelou, gusto que llega a alterar la percepción de la grandeza del conjunto.

Pero además la integración entre arquitectura, escultura y pintura no se realiza a la manera como la hubiese ejecutado el artista romano. No hay interacción sino yuxtaposición de diferentes episodios narrativos que componen el contenido ideológico, episodios que actúan independientemente unos de otros en la recepción del espectador, quien los va leyendo por partes, sirviendo de tejido conjuntivo entre ellos la trama arquitectónico-ornamental. Esto no equivale a decir que no exista un programa iconográfico coherente, ideado probablemente por Antonio Palomino siguiendo algunas indicaciones del prior fray Francisco de Bustamante. Incluso se puede afirmar que Hurtado Izquierdo orquestó y coordinó hábilmente el trabajo de Palomino en lo tocante a la pintura de lienzos y frescos y el de los escultores Risueño, Duque Cornejo y José de Mora.

El mencionado Palomino, al describir el fresco de la media naranja, desentraña el hilo conductor de todo el programa iconográfico con las siguientes palabras: "Con todo lo cual queda formado en este recinto un concepto de la Iglesia militante donde, con el principal fundamento de la Fe, se erige el sagrado edificio de la religión monástica y especialmente es un mudo panegírico de la santa Religión cartujana, fundándose con singularidad en el silencio, contemplación y doctrina. Por cuyos medios se asegura el logro de la bienaventuranza eterna de la Jerusalén triunfante, representada en todo el ámbito

<sup>21</sup> A. Rodríguez G. De Ceballos, "Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada", *Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada 1979, III, pp. 95-112.

de la cúpula, dirigiéndose los inciensos de esta santa comunidad a el obsequio de este soberano Señor sacramentado”<sup>22</sup>.

Efectivamente en el Sagrario de Granada se solapan dos lecturas: la eucarística y la monástica cartujana. Para la primera Palomino se basó probablemente en el libro, ilustrado con estampas, del mercedario Melchor Prieto, *Psalmodia Eucharistica*, que se había publicado en Madrid el año 1662. Se trata de un tejido de textos de los Salmos y de otras citas bíblicas que se utilizan en las horas canónicas del oficio de Corpus Christi<sup>23</sup>. Para la segunda el pintor de Bujalance saqueó el conocido repertorio de alegorías y símbolos, la *Iconología* de Cesare Ripa.

Fundamentado en estas bases el contenido ideológico del Sagrario es el siguiente: la Eucaristía es fuente de la Gracia y de ahí que sobre el sagrario del tabernáculo surja un pinjante en forma de surtidor, que no es un arcaísmo gótico ni tampoco un mero capricho decorativo inventado por Hurtado. Ahora bien la Gracia, que se infunde en la comunión, se participa a través de la Fe, cuya estatua culmina el remate del tabernáculo y cuya imagen vuelve a ser representada en el fresco de la cúpula, justo debajo de la figura de San Bruno, quien como celeste atlante aúpa sobre sus hombros la bola del mundo coronada por el expositor del Santísimo. La plenitud de la Gracia es comunicada en el Nuevo Testamento y fue anunciada virtualmente en el antiguo mediante una serie de prefiguraciones que se hallan efigiadas en los lienzos de los testeros a ambos lados del tabernáculo: a la derecha Abigail ofreciendo pan y vino al rey David y el sacerdote Ajimelec entregando al mismo la espada de Goliat junto con los panes de la mesa de la proposición del templo de Jerusalén; a la izquierda la circuncisión del hijo de Moisés, cuyo derramamiento de la primera sangre alude a la de Cristo, y la purificación de los labios del profeta Isaías con un ascua de fuego. Sin embargo la Gracia alcanza su definitiva plenitud en la Jerusalén celeste simbolizada por la gloria donde reina la Trinidad rodeada por los coros de los ángeles y de los santos. A esta gloria no se accede sin el ejercicio asiduo de las virtudes que coadyuvan a la Gracia y se practican por la Iglesia militante. Estas virtudes son específicamente las de la espiritualidad cartujana: la caridad ardiente, la compunción del corazón, la obediencia, la vigilancia, la paz de espíritu y la mansedumbre.

Ahora bien mientras los temas de la Gracia están simbolizados por pinturas en lienzo y al fresco, de tonalidades frías y apagadas, las alegorías de las virtudes terrenas lo están por esculturas tridimensionales realísticamente estofadas. Flanquean los testeros laterales y del fondo y llevan en sus manos los atributos con que las caracterizó Cesare Ripa. A las enumeradas se añaden otras cuatro en las esquinas del tabernáculo que están señaladas en latín con sus respectivos nombres: *Veritas*, *Integritas*, *Examen*, *Esca*, es

<sup>22</sup> Antonio Palomino y Velasco, *El museo pictórico y la Escala óptica*, Madrid 1715; edición de M. Aguilar, Madrid 1947, p. 735.

<sup>23</sup> A. López Quintás, “La Psalmodia eucarística del P. Melchor Prieto”, *Estudios Mercedarios*, 1952, pp. 313-40; Edwald M. Vetter, “Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucharistica des Melchor Prieto von 1662”, *Spanische Forschungen der Gorresgesellschaft*, XV, 1972, pp. 66-142.

decir la verdad de la doctrina, la integridad de vida, la introspección de la conciencia y la sobriedad de la comida. Además en los intercolumnios del Sagrario están las estatuas de San Bruno y San Juan Evangelista, patronos de la cartuja, y San José y Santa María Magdalena, modelos de la vida silenciosa, contemplativa y penitente<sup>24</sup>.

Como se dijo anteriormente la amalgama de pintura y escultura está compuesta por episodios figurativos y alegóricos escasamente relacionados entre sí y el espectador. Es el ambiente que crea la arquitectura el que los coordina mutuamente para conseguir el efecto de percepción integrada, y ello mediante los agentes de la luz y del color. A Bernini le subyugaban las imágenes vistas con luz cenital. En el Sagrario granadino existe una fuente de esta luz, los dos óculos abiertos a los lados de la media naranja, que derraman la luz desde lo alto, una luz que no es cruda sino diluida y que crea un ambiente de penumbra muy apto a la oración y contemplación de los cartujos. Una segunda fuente de luz es la ventana-transparente del testero del fondo, situada detrás del tabernáculo. La luz que penetra a raudales dibuja vigorosamente a contraluz las formas del tabernáculo eucarístico insinuándolo como una aparición numinosa e invitando al desbordamiento del éxtasis místico. Por su parte el tono apagado de los colores de los mármoles rosas, verdes y violetas contribuye a la sensación de la misteriosa penumbra meditativa, mientras los reflejos y rebrillos de los oros de los estucos invitan a la vibración del espíritu y a los vuelos arrebatados del misticismo.

Otro ejemplo del "bel composto" a la española puede ser el famoso Transparente de la catedral de Toledo. Desde al menos a finales del siglo XV hubo una capillita, cerrada por una simple reja, detrás del presbiterio, que daba vista al deambulatorio. Se utilizaba para depositar en ella el Santísimo, reservándolo después de haberlo expuesto en el altar mayor o de haber distribuido la comunión durante la misa. Dicha capilla no ofrecía ningún aspecto monumental ni se distinguía por su riqueza artística. A lo largo del siglo XVII ofrecieron trazas para adecuarla de manera más conveniente tanto Francisco Ricci como Teodoro Ardemans, maestros mayores sucesivamente de la catedral. Pero el intento no llegó a efecto hasta que el cardenal Astorga se ofreció generosamente para costear la obra<sup>25</sup>. En 1720 Narciso Tomé realizó un primer proyecto que cubría con una suerte de retablo toda la superficie del trasaltar y que ponía de relieve la capillita de reserva del Santísimo atrayendo hacia ella la atención del transeúnte que circulaba por la girola. De haberse verificado este proyecto nos hubiéramos encontrado con una suerte de aparato efímero semejante a los que se fabricaban para exponer la Eucaristía durante el piadoso ejercicio llamado de las Cuarenta Horas, construido, eso sí, con materiales estables y suntuosos, pero nada más.

<sup>24</sup> Véase para más detalles nuestro trabajo citado en la nota 21.

<sup>25</sup> N. Ayala Mallory, "El Transparente de la catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, XLII, 1969, pp. 255-88; J.M<sup>a</sup> Prados García, "Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1976, pp. 387-416; Id., *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Colección de Tesis Doctorales de la Universidad Complutense, Madrid 1991, I, pp. 256-425.

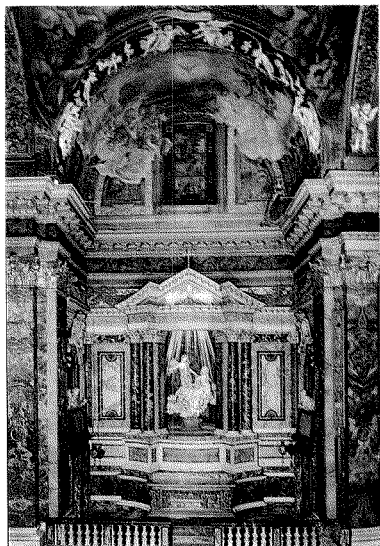


Figura 1. G.L. Bernini: Capilla Cornaro en Sta. Maria delle Vittorie, Roma.

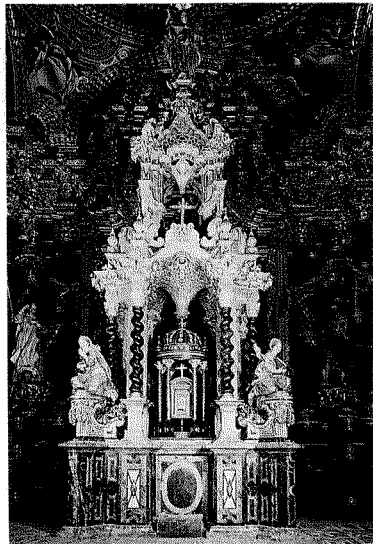


Figura 2. F. Hurtado Izquierdo: Temple del Sagrario, Cartuja de Granada.

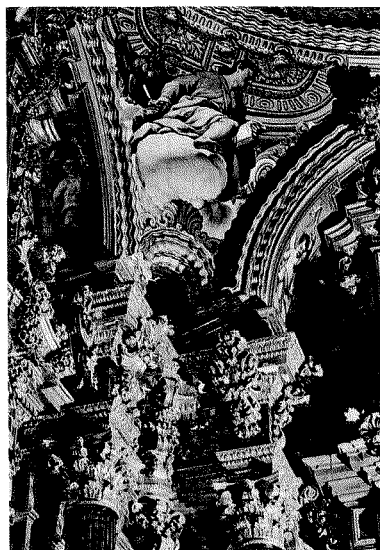


Figura 3. F. Hurtado Izquierdo y A. Palomino: Detalle del Sagrario.

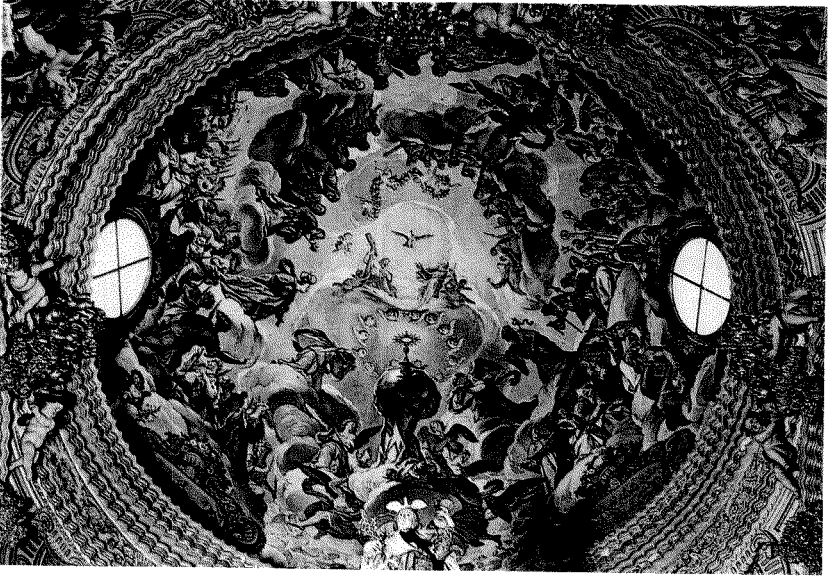


Figura 4. A. Palomino: Pintura de la Bóveda del Sagrario.

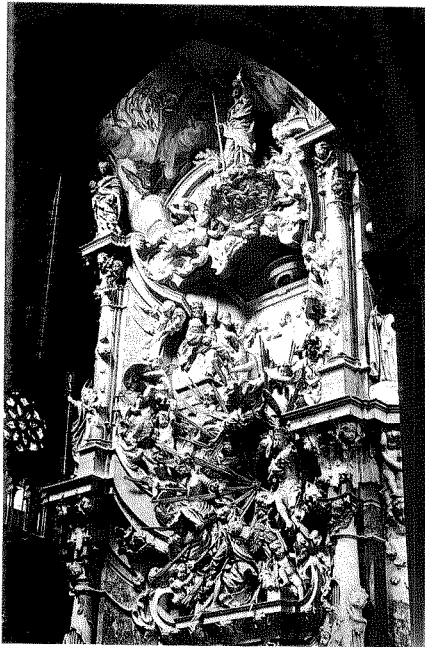


Figura 5. N. Tomé: Transparente de la catedral de Toledo.

La genial idea de Tomé consistió en pasar de la simple superficie de un retablo a un espacio arquitectónico tridimensional al aprovechar el tramo central del deambulatorio incorporándolo al conjunto mucho más sofisticado y complejo que pensó entonces poner en pie. Para ello se le ocurrió, en un segundo proyecto, romper la bóveda del tramo de la girola y macizar el muro que quedaba frente al Transparente para construir encima una linterna que lo iluminase con luz cenital. La bóveda de la girola serviría de puente entre la linterna y el Transparente una vez despojada de sus nervaduras y alisada para poder recibir una pintura al fresco. También se decorarían con pinturas y esculturas el frontis y el hueco de la linterna. De esta forma surgió un auténtico compuesto de arquitectura, pintura y escultura asimilable al concepto berniniano.

La ruptura de la bóveda del deambulatorio y la construcción de la linterna sobre el segundo anillo de aquél provocaron la desaprobación de algunos capitulares toledanos tanto por razones estéticas cuanto por el peligro que suponía para la estática del edificio una operación técnica de tanta envergadura. Se argumentó que Narciso Tomé era escultor y retablista pero no arquitecto. Sin embargo consultado al efecto fray Manuel de San Nicolás, religioso jerónimo con fama de teórico y matemático, aseguró que la solución ofrecida por Tomé no ofrecía riesgo alguno. Es preciso subrayar lo que dicho fraile respondió a la pregunta de sí, ateniéndose al primer proyecto de aquél, es decir al solo retablo sin linterna, sería suficiente para iluminar el Transparente la luz que procedía de los rosetones y galería de la girola gótica. Afirmó que sí, pero “que se producirían reflejos encontrados no dejando contraposición alguna de sombras, lo que ofende la vista y quita la distinción de las partes del objeto, especialmente en la media talla” (es decir que de ese modo el relieve, estatuas y molduras del retablo se verían planos). En cambio la linterna corregiría ese defecto al venir la luz de lo alto, “pues cuando el que mira la obra se halla en sitio inferior, para que se goce la hermosura es necesario que el rayo de luz venga de arriba oblicuamente”<sup>26</sup>.

No hace falta subrayar que Bernini en las capillas funerarias Cornaro, Fonseca y en el altar mayor de S. Andrea al Quirinale perforó la cubierta superior disponiendo una suerte de tragaluz por el que descendían rayos de luz cenital que incidían sobre las imágenes.

Desde el nivel en que se colocaba el espectador el foco de luz se hacía invisible, metafORIZÁNDOSE y transformÁNDOSE la luz física en una iluminación espiritual y trascendente. En el caso del Transparente toledano el público que dirige su mirada hacia éste se tiene que colocar necesariamente de espaldas a la linterna, con lo cual no se percibe del origen de la fuente luminosa.

Es preciso añadir otra observación. El punto de vista preferente para observar el retablo del Transparente es el frontal, situándose el espectador detrás del arco ojival del centro de la girola, pues éste sirve de embocadura para centrar y enmarcar la visión. Tomé concibió ésta como una aparición sobrenatural que sobrecoge repentinamente al

<sup>26</sup> J.M. Prados García, *Los Tomé...*, I, p. 272-85.



Figura 6. N. Tomé: detalle del Transparente.



Figura 7. N. y A. Tomé: linterna del Transparente en la girola de la catedral de Toledo.

observador. Los potentes rayos de luz procedentes de la linterna producen la impresión de haber rasgado un cúmulo de nubes cuyos girones deshechos se enroscan a los fustes de las columnas del retablo, girones sobre los que cabalgan cabezas de querubines. La calle central del Transparente se abomba en una oquedad cóncava y los entablamentos se curvan hacia atrás no tanto para obtener un efecto de perspectiva ilusionista cuanto para simular el momento de transición de una materia todavía gelatinosa y como en estado de magma blando a la dureza propia del mármol y del bronce. En la trama arquitectónica se imbrican relieves y esculturas donde destaca la aureola de ráfagas entreverada con las imágenes de los cuatro arcángeles Miguel, Rafael, Gabriel y Uriel, un motivo netamente inspirado en los rayos de Bronce y estuco que nimbaban la paloma del Espíritu Santo en la Cátedra berniniana de la basílica de San Pedro. Pero la aureola de ráfagas tiene en el Transparente un efecto espectacular que no se encuentra en aquélla, como si reflejase, materializándolos, los haces luminosos que proceden de la frontera linterna.

La arquitectura y la escultura fundidas mediante la luz en el retablo se continúan, como en una secuencia cinematográfica, en la pintura al fresco de la bóveda de la girola —una abertura celeste donde está representada la adoración del cordero apocalíptico— y, del otro lado de la bóveda, en las pinturas y esculturas que enmarcan la caja de la linterna, en que hay numerosas prefiguraciones eucarísticas e imágenes de profetas.

No queda tiempo para puntualizar el programa iconográfico que, por otra parte, bebe de la misma fuente que el del Sagrario de Granada, es decir la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto. La idea básica es la de que el cuerpo de Cristo engendrado por María se reencarnó en las especies eucarísticas de pan y vino preanunciadas desde antiguo por los textos bíblicos y proféticos. El cuerpo de Cristo recibido en comunión y asimilado por la fe habita en el corazón de los fieles cristianos tanto en el devenir temporal como en el inmortal de la gloria celeste. Un subprograma señala la mediación intercesora entre el mundo físico y el espiritual que ejercen los santos locales de Toledo, a saber S. Eugenio, S. Ildefonso, S. Casilda y S. Leocadia<sup>27</sup>.

Sin embargo lo importante es la recepción del mensaje por el espectador. El recinto del Transparente no es un espacio privado, como el del Sagrario granadino, destinado al disfrute exclusivo de los cartujos, sino un espacio público por donde transitan, se detienen y oran toda clase de fieles. No se supone en éstos tantos conocimientos bíblicos y teológicos como en los monjes para descifrar con precisión los pasajes figurativos y simbólicos. Por ello son representados como una aparición subitánea en la que el simple cristiano se encuentra envuelto en una fantástica orgía de formas y colores avivados por el ascua de la luz. Entonces el alma se transporta en “vuelos de amor” hacia Cristo sacramentado, esos vuelos de amor con que la literatura contemporánea denominó en alguna ocasión el “bel composto” berniniano.

<sup>27</sup> Sobre la iconografía del Transparente véase la bibliografía de la nota 25. Hay además una descripción muy pormenorizada en Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano*, Toledo 1857, I, pp. 139-56.