

**RETABLO DE
SANTA MARIA DE
LA ASUNCIÓN DE
REQUENA. APUNTES
PARA UN ESTUDIO.**

Alberto Jiménez Jiménez

“Hasta el gorrión ha encontrado una casa, la golondrina un nido donde colocar sus polluelos: tus altares, Señor de los Ejércitos. Salmo 83”

LA TRASCENDENCIA Y EL ARTE

No podemos afirmar con rotundidad que la conciencia religiosa del ser humano sea contemporánea a la aparición del hombre mismo, todo lo más que en algunas culturas primitivas se pueden adivinar ciertos rasgos de orientación religiosa.

La prehistoria humana comienza unos tres millones de años y acaba sobre el tres mil antes de Cristo con la aparición de la escritura. Una de las características que define a la raza humana es la experiencia trascendental y la vivencia del plano religioso.

Resultaría muy difícil definir el contenido de la religión en la época del paleoantropido pero los materiales arqueológicos que han aparecido se pueden relacionar con el culto a los muertos, las ofrendas, representaciones de figuras divinas, restos de lugares y construcciones con fin cultural, altares y templos al aire libre o en cubierto.

De estos últimos citaremos el ejemplo de Stonehenge del 2600. a.C, donde, en el centro del círculo formado por las enormes piedras, dispuestas como dinteles, se encuentra una piedra arenisca labrada que parece ser un altar. Incluso un reciente hallazgo en Serbia ha despertado la polémica y la curiosidad al afirmar que a las orillas del Danubio se encontró un altar que podría tener 9000 años de antigüedad que contiene incluso rasgos de escritura, lo que supondría toda una revolución de confirmarse la hipótesis.

La comunión del hombre con la naturaleza es tan intensa que no lo podríamos entender como tal si lo desvinculamos de la misma. El ejemplo lo encontramos, en épocas más cercanas, en las tribus de los indios nativos de Norteamérica y en numerosas comunidades africanas.

Los primeros utensilios utilizados, así como los lugares donde habita la especie humana y donde se extraen los alimentos, adquieren una dimensión mítica religiosa. Prueba de ello son los hallazgos de esos utensilios en lugares de enterramiento de cuerpos o pinturas en cuevas y abrigos. La herramienta, la piedra y las cuevas se sacralizan.

Cuando un homínido es capaz de transformar una piedra para aumentar su eficacia funcional es cuando da el gran paso de la abstracción y de la trascendencia.

Como dato histórico curioso de la antiquísima sacralidad de los algunos lugares de culto recordaremos que el papa Borja, Alejandro VI, siendo aún arzobispo de Valencia, vio la urgencia de prohibir a sus feligreses las celebraciones religiosas en las cuevas donde había representaciones de caballos. Y en cuanto a la veneración de piedras citaremos la conocidas *ceraum* o piedras del rayo (hachas de piedra pulimentada).

EL ARA, ORIGEN DEL RETABLO

Como el tema que nos ocupa es el de la descripción de un retablo concreto vamos a circunscribirlo en el contexto de su función primordial que nace en torno al *altar* o *ara*.

El ara o altar es una piedra que se sacraliza para o por el culto. La etimología de ara, aunque algo incierta, parece provenir de *hotar*, vinculado a la raíz indoeuropea as (quemar). Es un espacio o estructura elevada sobre la que se realizan ofrendas o sacrificios. Ya en el cristianismo es la piedra consagrada sobre la cual el sacerdote extiende los corporales.

No es fácil encontrar piedras caídas del cielo, como la Ka'aba del santuario de La Meca, por lo tanto se utilizan otras en las que se ven características adecuadas para ejercer la liturgia.

Imaginamos que las primeras ofrendas de *sacrificio* (de *sacris facere*: hacer lo sagrado) tanto de tipo animal como vegetal, se harían en lugares considerados especiales por el oficiante. Serían piedras en su aspecto y lugar natural que con el tiempo se manipularan para darles una forma o ubicación concreta. Salvo los ejemplos citados al principio no he encontrado existencia de altares, reconocidos por la arqueología, anteriores a la cultura egipcia y mesopotámica donde sí que hallamos ejemplos abundantes.

Precisamente dentro de la geografía del Creciente Fértil, nace la tradición bíblica de la que citaremos ejemplos donde aparece el culto al dios veterotestamentario utilizando altares. Comenzaremos por el Génesis, aunque el origen de los libros, su tradición y redacción no se corresponda en el tiempo con el orden en que aparecen dispuestos en el Antiguo Testamento.

En Gen 4, 3-5 con las ofrendas de Caín y Abel, no se menciona que utilicen ningún altar pero al realizar el acto sagrado y conociendo el contexto en el que se redacta el texto, el altar sería imprescindible. En Gen 8-20 aparece mencionado por primera vez el ara, un altar construido por Noé para ofrecer holocaustos a Dios. Abraham también edifica varios altares Gen 12-7; 13-18. La primera ceremonia de consagración de una piedra- altar la hace Jacob en Gen 28-18, en la ceremonia de unción con aceite en Betel.

Y son muy numerosos los ejemplos de distintas aras o altares para incienso, ofrendas u holocaustos, todos ellos portátiles, que se citan en el Éxodo. Todos estos

alteres eran itinerantes ya que el pueblo hebreo es un pueblo nómada en su origen. Cuando se asienta y se consolida la monarquía con el rey David y su sucesor Salomón se construirá el primer templo estable con sus altares de bronce (1Re. 8,64; 9,25; 2Re. 16, 10-14) pero, curiosamente, móviles.

Dejando atrás el Antiguo Testamento nos centraremos en el Nuevo para contextualizar el altar cristiano. La primera Iglesia, la apostólica, no tiene altar específico para celebrar la liturgia.

Siguiendo al profesor liturgista Mario Righetti distinguiremos las fases en la evolución del altar de los cristianos. En una de esas fases aparece el retablo como elemento artístico.

Las primeras comunidades prescinden de altares de culto como tales, ya que existe la idea teológica de que Cristo es, a la vez, Sacerdote, Víctima y Altar, por lo que los cristianos eran acusados de ateísmo. Para los paganos contaba mucho el soporte material donde se realizaba la ofrenda y los cristianos, por el contrario, daban más importancia a la acción mística que se realizaba. Celebraban un ágape con una mesa normal y sobre ella se consagraba el pan una vez llegado el momento. Pero ya en el siglo II la mesa altar se verá como un objeto litúrgico santificado por la sangre de Cristo. La ceremonia se empezó a realizar sobre una mesa especial que se encargaban de preparar los diáconos. Las mesas eran trípodes (tribadión) que formaban parte del mobiliario habitual en las casas patricias. Una representación de estas mesas utilizadas como altar la encontramos en la catacumba de san Calixto en Roma y data del siglo III.

Durante esos tres primeros siglos los altares fueron de madera, de forma redonda o cuadrada. Pero en el 517 el Concilio de Epaón, en la Borgoña, prohíbe los altares de madera. Es entendible que los primeros altares fueran de madera y portátiles ya que la Iglesia no contaba con templos y había de ocultarse de las persecuciones. Muchos cristianos murieron mártires y se llegó a pensar que sobre sus tumbas se celebraba la Eucaristía pero nunca fue así, en todo caso, se celebraba sobre una mesa-altar junto al sepulcro.

Precisamente la segunda fase de la evolución del altar está ligada al culto de las reliquias de los mártires, la legalización del cristianismo y la expansión del mismo. A partir del 313, con el permiso imperial, los altares ya comienzan a ser fijos, pueden levantar el templo y el ara podrá adecuarse a la exigencia constructiva y decorativa del lugar de culto.

Al acabar las persecuciones, la Iglesia, basándose en los textos de san Pablo, Col. 1,24 y Apocalipsis asocia místicamente el sacrificio de los mártires al de Cristo. Las sepulturas de estos se consideran complemento y soporte ideal para el altar. Pero esto supone que para oficiar la Eucaristía se dispusiera o bien de la tumba de un mártir o bien de sus restos y comenzó todo un trasiego de reliquias con no pocas consecuencias.

En esa época se conocen básicamente tres tipos de altar cristiano:

- La mesa de piedra con una plataforma cuadrada sostenida por una columna central o cuatro, una en cada ángulo, y la reliquia se introducía en una oquedad realizada en la plataforma o a los pies de las columnas que la sostenían. (altar de Auriol, siglo V)

- El altar en forma de cubo vacío en el que se introducían las reliquias que podían verse a través de una ventana con una reja que la protege. (altar de san Alejandro en Roma, siglo V)

- El ara en forma de cubo macizo levantado sobre el sepulcro del mártir al que se puede bajar por unas escaleras (actual altar de san Pedro en Roma).

La sacralidad del altar es tal que sobre él se realizaban determinados actos solemnes: liberar esclavos, sellar paces, refrendar juramentos, depositar documentos de valor trascendental. Sólo podía haber un altar por templo, como sólo hay un único Señor Jesucristo y durante años se insistió en este aspecto de unicidad: un solo Señor, una sola fe, una sola Iglesia, un solo altar.

Pero parece que en el siglo V se empieza a transgredir la norma de Occidente por el creciente número de sacerdotes, la expansión del cristianismo por los pueblos, las abundantes reliquias de mártires y confesores distribuidos por tantos lugares y la celebración de varias misas privadas aplicadas especialmente por los difuntos.

A partir del siglo VI ya se tiene noticia de la existencia de varios altares en un mismo templo, pero estos solamente podían consagrarse con la presencia obligada de una reliquia. Aún así siempre se distinguió el altar mayor de los secundarios quedando estos en capillas y naves laterales, en el caso de Santa María de Requena vemos como el retablo del altar mayor está flanqueado por dos retablos menores, el de Ánimas y el de san Jerónimo.

Llegamos al periodo donde aparece el altar con retablo. Teniendo en cuenta que, al principio, no podía depositarse sobre el altar ningún objeto que no tuviese relación directa con el sacrificio, pero pronto se olvida esta norma. En el siglo X, en Francia sobre todo, aumenta la devoción por las reliquias de los santos mártires y las peregrinaciones a los templos donde las tienen. Se sacaron los cuerpos de las tumbas y se depositaron en urnas primorosamente adornadas que se situaron elevadas entre el suelo y el altar para que el devoto pudiese pasar por debajo sin tocar el altar ni invadir el espacio sagrado estando cerca de este. Sobre la urna se ponían un baldaquín o templete. Lo mismo sobre el altar, para resaltar su presencia.

Pero todos los templos no podían contar con reliquias o tumbas de santos mártires. En el siglo XI, para suplir esta carencia, comienzan a colocarse en su lugar, pequeñas representaciones pictóricas de la Virgen o los santos utilizando tela, madera u otro soporte material. Se colocaba en la parte posterior de la mesa de los altares adosados a la pared, de ahí *retábula* (detrás de la tabla o mesa), en las naves laterales para fomentar la

piEDAD del celebrante y los asistentes. Eran movibles y en ocasiones montados a modo de tríptico con una tabla central que quedaba oculta por otras dos a modo de puertas que se cerraban tras la celebración. Transcurren los siglos y una vez que en el XIII el altar queda fijado al ábside se abre la historia de la evolución artística del retablo que alcanzará cimas gloriosas en épocas posteriores.

El altar, como mesa del sacrificio, quedará oculto por el complejo engranaje de una arquitectura y decoración tan magnífica que, lo que era el elemento principal de la celebración del culto, quedará relegado a un plano escondido, perdiendo totalmente la importancia que tuvo en su origen, casi como un pedestal de todo el conjunto. Perdió la forma cúbica en función de las proporciones exigidas por las construcciones añadidas e incluso perdió el dosel o baldaquino con que se le resaltaba porque restaba visión a los nuevos elementos introducidos. Volvieron a construirse en madera, recordemos que habían sido prohibidos en el siglo VI, y sobre la plataforma se dejó un espacio para depositar en él un ara portátil, una losa de piedra o mármol tallada a modo de losa o ladrillo de no muy grandes proporciones, en la que se practicó un hueco y se depositó una reliquia que se tapaba quedando cerrada y oculta a la vista. Esta losa o ara portátil se trasladaba a otros altares según la necesidad.

Por otro lado, el celebrante, al oficiar de espaldas al pueblo, tapó definitivamente la vista del altar ya que este se situó por la parte delantera y junto con él los demás ministros de la ceremonia, diácono y subdiácono.

La última fase del altar fue convertirse en sede del sagrario ya que aunque desde hacía siglos se recomendaba tener la píxide sobre la mesa altar no se hacía por la poca seguridad que ofrecía quedando a expensas de un posible sacrilegio. En el siglo XVI el obispo de Verona, Mateo Giberti, colocó un sagrario en el centro mismo del altar mayor de su iglesia. Paulo IV se mostró favorable y la práctica se extendió por todo el orbe católico.

TRENTO, EL BARROCO A SU SERVICIO

Visto el proceso de evolución del retablo y dejando a un lado detalles de los diferentes estilos artísticos por los que atravesó, como el gótico y el renacentista, nos centraremos en el barroco tardío que es donde podemos encuadrar el retablo que nos ocupa.

Para entender el proceso del barroco primero nos fijamos en un acontecimiento trascendental en la historia de la doctrina de la iglesia católica: la Contrarreforma. Al tiempo que ésta se desarrolla ese periodo artístico que sucede al renacimiento pero que es casi imposible de comprender y describir, como vienen apuntando muchos tratadistas y entendidos en esta materia.

En su novela *La piel del tambor*, Arturo Pérez Reverte pone en boca de uno de los personajes una curiosa definición del barroco y su relación con la experiencia

personal de la fe. El personaje en cuestión es un sacerdote que dice: “... Fíjese que no es casualidad que se trate de una iglesia barroca, el arte de la Contrarreforma, del no penséis, dejadlo para los teólogos, contemplad las tallas y los dorados, esos altares suntuosos, esas pasiones que, desde Aristóteles, son el resorte esencial para fascinar a las masas. Aturdíos con la gloria de Dios. Un excesivo análisis os roba la esperanza; destruye el concepto (...) ¿Qué fue el arte religioso barroco sino un intento por arrebatárles audiencia a Lutero, a Calvino?...”

El Concilio de Trento fue el XIX concilio ecuménico que arranca en 1545 bajo el pontificado de Paulo III y se pronuncia contra los innovadores del siglo XVI, el principal de ellos Martín Lutero. Entre muchas otras cuestiones de fe y prácticas de la Iglesia, Lutero sólo aceptaba la validez de dos sacramentos, el bautismo y la eucaristía, y el valor que le daba a esta última era muy relativo. Por supuesto tampoco aceptó la veneración de imágenes ni el valor de las indulgencias, concesiones con beneficio espiritual para quienes las ganaba. El pensamiento luterano está encauzado en el racionalismo del siglo XVI que va a desembocar en la ilustración del XVIII y en la Revolución Francesa. Comienza el inevitable deterioro del poder de la Iglesia y aún así en España, como en otros lugares, el barroco, doscientos años después será la reacción y el recurso estilístico más contundente contra la Reforma y sus consecuencias. El Concilio publicó unos cánones sobre los Sacramentos, un decreto sobre la Eucaristía, trató la doctrina del sacrificio de la misa y la invocación, veneración y reliquias de los santos y las sagradas imágenes, así como el decreto sobre las indulgencias. La pantalla de proyección de todos estos puntos doctrinales serán las celebraciones litúrgicas y los escenarios de dichas prácticas los templos y decoraciones adaptados al uso. Trento, a través de sus seguidores recomendó que el arte fuera claro, sencillo didáctico y comprensible, que estimulara la piedad del pueblo mediante los sentimientos, no mediante la razón.

La Compañía de Jesús fue la congregación nacida en este ambiente contrarreformista que propagó la idea de la materialización de las ideas puras o abstractas, como la de la Inmaculada Concepción o el Triunfo de la Eucaristía, valiéndose de la nueva tendencia artística.

Pero el barroco en sí es un estilo difícil de definir. Sucede al renacimiento e incluso podría ser el resultado obligado de la avance del mismo según Wolfllin y Weisbach, quienes hablan de la inevitable evolución del clasicismo rigorista en la gloria y en el triunfo del XVIII. En arquitectura sería una síntesis entre el gótico y el clásico y en escultura una explosión de dinamismo y escenografía. Un estilo despreciado por muchos, incluso su nombre proviene de una perla irregular, el berrueco, que parece querer definir lo grotesco.

El barroco moderno o pleno transcurre entre 1630 y 1680 y el tardío de 1680 hasta finales del XVIII. Se toman referencias naturalistas que juega con violentos

contrastes que acercan y alejan del misterio al espectador. Sus grandes centros europeos fueron Roma y París. También se ha hablado del barroco como un arte de crisis o depresión. Es cierto que en el XVII y XVIII el capitalismo basado en la economía del comercio se va frustrando a favor de una economía más rural. El barroco español, en concreto, se manifiesta ampliamente allí donde la cultura popular es más dominante, el sur de Sicilia, Latinoamérica, impulsado por las misiones jesuitas y Andalucía. En el caso de España, el absolutismo real no centraliza todo en Madrid ya que hay centros provinciales como Valladolid, Sevilla, Valencia, con carácter propio

Es época de grandes contradicciones en un mundo de guerras, hambres, pestes, fiestas, brillo... Una sociedad que habitaba en núcleos rurales o urbanos castigados por las calamidades, infraestructura limitada y otras carencias que sufrían especialmente las clases más desfavorecidas necesitaba una puerta a la esperanza que alentase, una fe que ayudase a vivir. El barroco efectista se presta a despertar las emociones y sentimientos. Pongámonos, por ejemplo, en el lugar de un humilde vecino que pasa de ver la pobreza cotidiana de su hogar a contemplar el esplendor de un templo profusamente adornado, lleno de riqueza material. Ya no importa si es una flor o un fruto dorado lo que figura en un estuco, en un azulejo o en una pintura, lo importante es que está contemplando la antesala de la gloria, del paraíso prometido al devoto.

El barroco es una propaganda de la monarquía absoluta, la jerarquía eclesiástica y la moral cristiana. Las actividades artísticas que movían a las multitudes del siglo XVIII eran principalmente el teatro y la escultura, que se impregna precisamente de gran teatralidad. En la escultura es naturalista, con elementos dramáticos y una base clasicista, por supuesto. La escultura religiosa barroca, según Weisbach, contiene cinco elementos conceptuales: misticismo, ascetismo, heroísmo, erotismo y crueldad, todo ello convenientemente revisado por un veedor del Santo Oficio.

En España la imagería en madera incita la piedad de los fieles, los conmueve con su dramatismo (imágenes de pasión) o deslumbra con la santidad de sus ilustres varones (obispos, papas, religiosos...) que pueblan los retablos. Se fija una iconografía que facilita a los devotos, que conocen ampliamente la historia de cada uno de los santos, la identificación de las imágenes de los mismos.

Pero no es la alta jerarquía ni la corte quienes hacen únicamente los encargos de estas obras, más bien son las iglesias locales, las cofradías, las órdenes religiosas y la nobleza provinciana. El fin siempre es mover la piedad popular pero su elaboración ocultaba vanidades, promesas, donaciones, exigencia de limosnas, alentaban la dignidad de un grupo y se convertían en un símbolo de este. En España, el arte del retablo y su imagería pasó a ocupar encargos de primera línea.

Atendiendo a las finalidades del retablo la construcción del mismo exigía tener en cuenta que este es una estructura fija y rígida donde aparecen muchas imágenes

distribuidas convenientemente para que el espectador pueda hacer una intuitiva lectura a golpe de vista. Las imágenes más importantes se centraban sobre el sagrario y a los lados del mismo, en la calle principal y en un tamaño normalmente mayor según las proporciones o perspectiva ya que el retablo está concebido para ser contemplado a distancia. Aunque el retablo barroco resulta complejo en él hay siempre un intento de simplificación en las figuras, ya que al contrario resultaría un conjunto visual confuso. Las policromías de las figuras contribuyen a la brillantez, el equilibrio y la distinción iconográfica heredada y asentada a lo largo del periodo barroco. También se debe tener en cuenta que los retablos, sobre todo los principales, normalmente eran grandes superficies a decorar con elementos como pinturas, adornos vegetales, columnas.... pero eran las imágenes la preferencia devocional y realizar muchas figuras para estructuras tan grandes resultaba muy costoso, si se utilizaban soportes como el mármol u otros materiales nobles, se encarecía el trabajo de los escultores y ralentizaba la obra en tiempos de gran demanda.

FUENTES DOCUMENTALES DEL RETABLO

Del retablo mayor de Santa María de la Asunción de Requena contamos con muy poca información. Una fotografía, de muy buena calidad, realizada en 1917 y depositada en Archivo Más, Barcelona, es el único testimonio gráfico que nos queda de aquel retablo destruido en 1936 durante la contienda española. Pero esta fotografía es un documento muy importante ya que nos facilita conocer perfectamente como fue esta obra antes de desaparecer.

En la actualidad desconocemos el autor o autores del retablo, así como tampoco hemos hallado documentación que nos certifique su fecha exacta de construcción, el tiempo que llevó realizarlo, sus promotores o pagadores y su coste.

La información escrita que se ha encontrado se limita a una referencia del historiador Enrique Herrero y Moral en su obra "Historia de Requena ". En la página 103 hace una escueta referencia al retablo mayor de Santa María. Lo cita como "Rico en escultura con imágenes del Antiguo y del Nuevo Testamento (...) allí se ve a los tres arcángeles, Miguel, Rafael y Gabriel, el Arca de la Alianza (¿se refiere al manifestador?) Aaron con el incensario y Melquisedec con el vino y los panes de la proposición, la Asunción de Ntra. Sra. al empíreo (...) de cuyo misterio dan testimonio los cuatro evangelistas allí colocados, san José, san Joaquín y otros más".

Otros datos son mencionados por Rafael Bernabéu en su "Historia de Requena", edición de 1945, donde cuenta que el retablo mayor de El Salvador de Requena fue reformado en 1721 por Jaime Molins y más adelante que el retablo mayor de Santa María lo hizo este mismo artista en 1755 avalado por los hermanos Ignacio y Manuel Vergara pero no cita de dónde extrajo estos datos. Respecto al retablo mayor de la

Arciprestal de El Salvador sí podemos señalar que, en “Pictórica levantina o vida de de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos”, obra filológica del doctor Marcos Antonio de Orellana, Madrid, 1930, dice: “Jaime Molins Mayor, escultor y arquitecto, entre otras de sus obras nombra el retablo mayor y escultura de la iglesia principal de Requena”.

Por último, en “Templos y ermitas de Requena, Memorias de Luis García Grau”, editada por el Centro de Estudios Requenense, edición de 1997, vemos publicada la fotografía de ambos retablos y una descripción de los mismos facilitada por Luis García Grau, si bien esta descripción no está exenta de algunos errores. En ella aporta datos como que el retablo fue construido en 1798, interpretamos que acabado, pero si Molins murió el 6 de septiembre de 1781, no pudo concluir la obra. También que los fiadores fueron los hermanos Vergara, uno de ellos Ignacio, y que don Fructuoso Montés costeó el dorado, pero no cita las fuentes de los datos.

No debemos despreciar sin embargo las aportaciones de lo que pueden parecer simples leyendas o tradiciones ya que muchas veces esconden pistas, datos que han llegado malinterpretados o deformados hasta nuestros días.

Cuando García Grau dice que los Vergara fueron fiadores del retablo es posible que esta saga de artistas estuviera directamente relacionada con la realización del retablo aunque no de la manera que se nos describe. La leyenda de las hijas mellizas de un Vergara, que sirvieron como modelo a las esculturas de dos ángeles del retablo, puede estar enmascarando que el retablo fue obrado en el círculo de esta familia de artistas ya que Manuel Vergara era yerno de Jaime Molins y las actuaciones de unos y otros en una misma obra eran de lo más común.

LAS FUNCIONES DEL RETABLO

El retablo cumple una serie de funciones una vez construido.

-La primera es la de ensalzar el carácter sagrado del ara o altar donde se oficia la Eucaristía. Este altar de Santa María, como se puede observar en la fotografía de 1917, contaba con el título de privilegiado, es decir, se conseguían unas gracias especiales cuando se participaba de las ceremonias eucarísticas que en él se realizaban.

-La segunda es catequizar a los fieles mediante las imágenes de bulto o pintura que representan los misterios del Dios Trinitario, a la Virgen o a los santos. Dirigido especialmente al pueblo iletrado siguiendo las pautas del concilio de Trento.

-La tercera es la ornamentación propiamente dicha del espacio sagrado. Dependiendo de la época y el lugar esta ornamentación experimenta una evolución perfectamente apreciable.

-La cuarta sería la propagandística ya que, dependiendo de la categoría de la obra, el lugar donde se sitúa y quienes la financian, el retablo funciona como un escaparate que muestra más de lo que nos parece a simple vista.

CONTEXTO HISTÓRICO

Aunque hemos dicho que desconocemos la fecha exacta de su construcción contamos con la referencia de la obra del templo de Santa María, en el siglo XVIII que nos indica que el retablo no puede ser anterior a 1730, año en el que se concluye la reforma del edificio.

Pudo comenzarse durante el segundo periodo del reinado de Felipe V, dos décadas después de la Guerra de Sucesión, bajo el pontificado romano de Clemente XII (1730-1740) y siendo obispo de Cuenca Juan de Lancaster (1721-1733), Diego González-Toro Villalobos (1734-1737) o José Flores Osorio (1738-1759). Ejercía como arcipreste Pedro Domínguez de la Coba y ocupaba el cargo de párroco.

Requena pertenecía a la diócesis de Cuenca, estaba profundamente vinculada a Castilla, y en la Guerra de Sucesión había apoyado la causa borbónica, por lo que sufrió el castigo por parte de las tropas austracistas. Tras el emplazamiento definitivo del rey Felipe la villa obtuvo el favor real. Su nobleza fiel al rey, su clero abundante y su burguesía creciente, apoyada en el comercio de la seda, dejarán su impronta en las iglesias y conventos del lugar. Santa María de la Asunción es una de las tres iglesias parroquiales de la ciudad, situada en el lugar donde posiblemente se levantó la mezquita en tiempos de dominación musulmana. En ella observamos numerosas muestras de diferentes estilos artísticos. La última reforma importante tuvo lugar en el siglo XVIII, momento en el que se construye el soberbio retablo mayor y los dos laterales más pequeños.

LA TEOLOGÍA DEL RETABLO

Hemos señalado anteriormente que la segunda función del retablo era catequizar o instruir al pueblo, poco letrado en aquella época, respondiendo especialmente a las exigencias del concilio de Trento que reacciona contra la postura del protestantismo originado en Centroeuropa en el siglo XVI.

El concilio se pronunció exaltando aquello que la ideología protestante rechazaba como coherente con el evangelio de Jesucristo. Dicho, grosso modo, los protestantes rechazaron la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía, de ahí la importancia de los expositores o manifestadores, la interpretación tradicional de las Sagradas Escrituras según la iglesia católica, el papel de las jerarquía católica, encabezada por el papa, la veneración a la Virgen y los santos mediante las imágenes, reliquias y liturgias, por último, el valor de las concesiones y privilegios espirituales (las indulgencias) por eso otorgaban privilegios a los altares para beneficio espiritual de los fieles, entre otros muchos puntos. Podríamos pues decir que un retablo es un pronunciamiento totalmente opuesto, una provocación artística, a la idea reformista.

DESCRIPCION DE LA IMAGINERÍA DEL RETABLO

La imagería que aparece en este retablo enmarca la figura principal que es Santa María la Virgen Asunta a los Cielos. Son dieciséis figuras de bulto y un lienzo ovalado. Están distribuidas por parejas, de forma simétrica, excepto la Virgen, que ocupa el centro, y los arcángeles que forman un trío, aunque también dispuesto de forma simétrica.

La fotografía del Archivo Más, único documento gráfico que conocemos, es en blanco y negro pero podemos deducir, algunos colores de los ropajes de las figuras de este magnífico retablo, por similitud con imágenes de la misma época que se representaron en otros lugares. El color de las vestiduras es importante ya que también transmiten un mensaje para aquellos que conocen la simbología y ayuda a distinguir entre dos imágenes de dos santos distintos que pueden resultar muy similares y llamar a equivocación. Igual ocurre con los atributos que portan. Hay quien afirma que muchas imágenes las identificamos actualmente por sus vestimentas y los objetos que portan y olvidamos que la representación de sus atributos y colores ha evolucionado de manera distinta según los lugares y épocas, por leyendas y tradiciones locales, y que no deberíamos afirmar de forma tan taxativa quien es tal o cual imagen. Pero, aunque esto puede darse, también es cierto que algunas imágenes tienen una forma de representarse que ya se ha asentado inequívocamente desde hace siglos y, precisamente, en el XVIII muchas representaciones iconográficas estaban perfectamente definidas.

La situación de cada simulacro tampoco es azarosa. El orden de ubicación de los mismos responde a una jerarquía según las letanías lauretanas para loa de Santa María y los misterios teológicos de su vida.

En el centro del retablo encontramos a la Virgen María sedente en una nube, impulsada al cielo por cinco ángeles. Otros seis la rodean distribuidos entre nubes alrededor del marco del bocaporte de la hornacina. Es la imagen que representa el misterio principal y, como tal, ocupa el lugar preferente de la arquitectura. Tiene sus brazos abiertos y las manos extendidas en postura de total abandono a la voluntad divina: Ella no asciende al cielo, a diferencia de Cristo, es asunta, subida, asumida, por el poder Dios que no la quiere abandonar a la corrupción del sepulcro.

Este episodio mariano, que se celebra solemnemente el quince de agosto, no aparece en los evangelios canónicos, oficialmente aceptados por la Iglesia como los únicos verdaderos, sino en el apócrifo de Santiago.

La Virgen porta un manto de color azul, símbolo de su vinculación con el cielo por ser Madre de Dios, que en él habita, y su vestido rojo jacinto o rosáceo que recuerda el color de la sangre, de la carne humana de Cristo, de quien Ella fue madre. Lleva un cinturón, símbolo de su castidad y virginidad. La escultura da la sensación de liviandad y de movimiento de grácil arrebato a las alturas. Está situada en una hornacina con el

fondo totalmente dorado, que no azul, pues el oro es el color de la Divinidad y Ella ya ha sido asumida por la Misma. De paso el artista aprovecha ese dorado para dar más luz deslumbrante, de forma natural por los reflejos, al fondo de la hornacina que quedaría más oscuro si fuese solo azul.

Aquí estamos viendo a María como Reina de los Ángeles y Reina Asunta al Cielo, Madre de Dios, Madre de Cristo, Madre Purísima y Castísima, Inmaculada, y otras alusiones de la letanía a su virginidad y pureza.

A derecha e izquierda de la Virgen las imágenes de dos varones. Reina de los Patriarcas. Patriarca es el título que reciben estos dos santos que ocupan lugar privilegiado en el cuerpo central del retablo flanqueando a la Asunción.

A mano derecha de la Virgen está san Joaquín, su padre. La antigua festividad de este santo era el 16 de agosto. Su nombre no aparece en los canónicos y sí en los apócrifos.

Es un anciano barbado y sin pelo. En su mano derecha lleva un bastón, símbolo de ancianidad y patriarcado venerable. En su izquierda parece llevar una cartela, pliego o libro, símbolo de su sabiduría ancestral, de su responsabilidad de la transmisión de la fe y la Escritura. No se aprecia muy bien pero sobre su pecho también parecen descansar dos aves, las que se ofrecían en el templo para la ceremonia de presentación de los hijos y rescate de los mismos. No podemos definir los colores de sus vestimentas.

A mano izquierda de la Asunción está san José, su esposo. Su solemnidad es el 19 de marzo. Aparece en el Nuevo Testamento como padre adoptivo de Cristo. Es un varón de mediana edad barbado y con el niño Jesús en su brazo derecho. Con la mano izquierda se apoya en una vara florida (según los apócrifos este fue el milagro que sirvió para descubrirle como elegido para desposar a María). Tampoco podemos definir los colores de su indumentaria.

A los pies de la Imagen central se encuentra el tabernáculo o sagrario, lugar de reserva y veneración de la Eucaristía según recalcó el Concilio manteniendo la fe y el uso de exaltación tradicional. Sobre el sagrario está el manifestador o expositor donde se presenta la Eucaristía en la custodia con toda solemnidad para que los fieles la alaben. Mientras no hay exposición, el hueco del manifestador permanece cerrado con un lienzo a modo de cortina. No se aprecia lo que había pintado en él, pero casi podemos asegurar que sería un motivo eucarístico.

A ambos lados del bocaporte del manifestador hay dos imágenes de unos ancianos barbados que representa a dos personajes del Antiguo Testamento que se ven como profetas de la liturgia eucarística. María también es Reina de los Profetas, aunque el término profeta actualmente se ha depurado y no se corresponde del todo con el de simple anticipador de sucesos en el futuro.

Del lado de san Joaquín, para no despistarnos con la orientación, está el sacerdote Melquisedec, portando lo que parecen unos panes, según el episodio narrado en Génesis 14-18, en el salmo 110,4 y en la Epístola a los Hebreos 5-7.

Al lado opuesto la escultura del sacerdote Aarón, al que encontramos en numerosas ocasiones en el libro de Éxodo, con lo que parece un incensario, la ofrenda de la resina aromática más propia de la liturgia.

Sobre el manifestador cuatro figuras de pequeño tamaño. Son los Evangelistas. Aunque no se ve claramente, todos parecen mostrar un libro en su mano izquierda. Dos de ellos apóstoles, san Juan y san Mateo. Son los que están más cerca de la Virgen en lo más alto de la arquitectura del expositor. San Juan era el representado siempre como el más joven y esta figura parece ser la del lado de san Joaquín. El del otro lado pudo ser San Mateo que, al ser apóstol como el anterior, van parejos. María es Reina de los Apóstoles. Abajo san Marcos y al lado opuesto san Lucas. No podemos concretar quién es quién por falta de definición en la imagen.

Sobre la hornacina principal se encontraba un lienzo ovalado, la Santísima Trinidad coronando a Santa María como reina y señora. Este se conserva todavía en la iglesia del antiguo convento carmelita de Requena, actual parroquia de san Nicolás. Es el único resto que se conserva de aquella inmensa obra. El reconocimiento total del papel de María en la redención queda del todo magnificado con el misterio de la Coronación. Ésta quedó instituida con fiesta litúrgica por Pío XII el 22 de agosto. María Reina. Misterio unido íntimamente al de la Asunción, celebrado dentro de su octava según instituyó Pablo VI, pero ambos ya eran reconocidos por el pueblo fiel varios siglos antes.

La escena presenta a María elevada en los cielos, rodeada de ángeles y bajo la Trinidad que la corona solemnemente. Dios Padre a la izquierda, Dios hijo a la derecha, según profesamos en el credo y dice la Escritura, Dios Espíritu entre ambos, sostienen las tres Personas la corona sobre la cabeza de María. Desconocemos el nombre del pintor. ¿Sería Manuel Vergara?

Entre el lienzo ovalado y la cornisa curva de la hornacina central se apreciaba una carencia de oro en una superficie amplia de la madera. Las partes que no quedaban a la vista no se doraban, lógicamente para ahorrar trabajo y material, luego es admisible la explicación de García Grau, quien afirmaba que bajo ese lienzo había dos esculturas más. Dos ángeles medio tumbados sobre la cornisa del arco que parecían sujetar la pintura de la Coronación y que fueron desmontados de su lugar para situarlos en algún otro cuando Santa María dejó de ser parroquia en 1896 ¿Serían estas dos esculturas, seguramente idénticas, para guardar la simetría perfecta, las que dieron pie a la leyenda? La leyenda cuenta, según García Grau, que los fiadores del retablo fueron los hermanos Vergara y uno de ellos regaló dos ángeles iguales porque tenía unas mellizas y pidió al escultor que las tomara como modelo para representar aquellos seres celestiales.

A la altura de este lienzo, flanqueándolo desde fuera del cuerpo central, dos imponentes y dinámicas esculturas, como todas las que componen el magnífico conjunto, un obispo a mano derecha de la Coronación, que bien podría ser san Julián, segundo obispo de Cuenca. Esta villa de Requena perteneció a la diócesis conquense desde la conquista cristiana hasta mayo de 1957. Ello justificaría la presencia de este santo patrono de la diócesis, de origen toledano, aunque la tradición legendaria le daba cuna en Burgos, con sede en Cuenca hasta el 28 de enero de 1208, fecha en la que murió, y fiesta litúrgica. Sus atributos son un libro, una cestilla y las vestimentas episcopales. Esta escultura no podemos decir que lleve cesta, siempre se la identificó con el caritativo santo. En el antiguo retablo del arciprestal de El Salvador, en Requena, obra reformada también por Jaume Molins, parece que figuraba otro san Julián muy similar. La presencia de esta imagen invita al fiel a admirar y respetar la figura del obispo como señor espiritual a quien se debe obediencia y fidelidad.

La segunda escultura que se encuentra a la mano derecha de la coronación podría ser Santo Domingo de Guzmán. Fundador de la Orden de Predicadores Dominicos. También de origen burgalés, como se decía de san Julián y contemporáneo de este. Curiosamente ambos santos comparten un dato legendario: antes de nacer, sus madres soñaron con sendos perros que portaban un fuego con el que incendiaban el mundo. En su libro “Historia de los Ilmos. Sres. Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca” lo refiere el canónigo magistral de la S.I.B de Cuenca, D. Trifón Muñoz y Soliva en 1860. Murió el 8 de agosto de 1221, fecha de su fiesta. Como san Julián gran devoto de la Virgen y visitado por Ésta en místicas visiones, santo Domingo propaga la devoción del rezo del rosario. La imagen despertaba el respeto a las personas que formaban parte del numeroso clero regular al que se le encomendaba la misión de rezar por el pueblo de Dios y al que había que ayudar con las limosnas y tributos. La orden dominica no tuvo presencia en Requena hasta bien entrado el siglo XIX. Quizá esta imagen ocupara este lugar por la importancia de la Cofradía de Rosario en Santa María, a la que pertenecerían algunos nobles.

Santa María es Reina de los Confesores y ambos santos ostentan este título. Los confesores se caracterizan por profesar intensamente su fe y, aunque no son mártires que sufren el castigo y la muerte corporal, si que son mártires a nivel espiritual por su lucha a favor de la doctrina cristiana.

Santo Domingo viste hábito dominico blanco, con su capa negra, tonsurado y con una cruz patriarcal como padre fundador de una orden religiosa. No lleva al perrito incendiario a sus pies, pero sí el libro propio de su iconografía.

Sobre san Julián, ya en el ático del retablo, observamos la imagen de san Expedito, (19 de abril) cuya existencia histórica se pone en duda actualmente pero que en el siglo XVIII era muy venerado como protector de militares, comerciantes y navegantes,

estudiantes y viajeros. La leyenda lo hace de origen turco y martirizado en el siglo tercero. Se le representa como un joven vestido con el uniforme romano, idealizado en el XVIII, alzando con su brazo derecho una cruz. Un manto rojo, símbolo de su martirio por ser el color de la pasión, cubre sus hombros. No se aprecia lo que lleva en su mano izquierda, probablemente una palma que recuerda la victoria de su martirio. Luis García Grau comenta en su artículo que era requerida su intercesión por mujeres con urgencia por encontrar marido.

Al lado opuesto, sobre santo Domingo de Guzmán, se encuentra la imagen de santa Bárbara (4 de diciembre), mártir también de origen turco y del siglo tercero, casualmente, a la que identificamos por llevar su manto rojo, en su mano derecha una custodia, símbolo de la fe en la Eucaristía, en la otra mano una palma y a su pie izquierdo la torre de un castillo que recuerda la leyenda de su martirio. También se pone en duda su existencia histórica pero durante siglos esta santa ha sido representada como una de las más veneradas del martirologio de la Iglesia. Incluso encontramos su efigie en las arquivoltas de las portadas de Santa María y de El Salvador de Requena. Era invocada como protectora contra las tormentas y patrona del cuerpo militar de artilleros.

Junto a san Expedito se presenta como garante de que María es Reina de los mártires, aquellos que dieron su vida antes que renunciar a la fe cristiana.

No es fácil averiguar porqué se escoge a estos dos mártires y no otros, para ocupar el ático. Los dos tuvieron origen turco y en la bula *Exurge Domine*, 15 de Junio de 1520, sobre los errores de Martín Lutero, en el punto 34, se condena la afirmación del alemán que dice que la lucha contra el turco es contrariar la voluntad de Dios. La victoria de Lepanto se atribuyó a la intervención milagrosa de la Virgen y fue definitiva para el cristianismo. Quizá el fiel que contemplaba estas dos imágenes conocía bien el trasfondo. Podemos decir que es cualidad de ambos estar relacionados con la milicia, al igual que san Miguel, que se encuentra entre ellos, formando un trío que recuerda la valentía de los que sirven al ejército. La nobleza tiene su origen en el cargo bélico, era una manera de recordar al pueblo la valía de este estamento.

En medio de los dos mártires se alza, victoriosa, la imagen de san Miguel Arcángel (29 de septiembre y 8 de mayo), capitán de los ejércitos celestiales. Aparece en múltiples ocasiones en la Escritura. Lleva en su cabeza un casco emplumado, con su brazo derecho levanta una espada flamígera en actitud de ataque y con su izquierda sostiene un escudo redondo y dorado. Extiende sus alas al tiempo que parece flotar en lo más alto del retablo. No figura el demonio vencido a sus pies. San Miguel también era venerado por militares como protector e invocado por el pueblo fiel desde muy antiguo.

Para terminar describiremos los simulacros de san Gabriel Arcángel, (24 de marzo) que se encuentra a mano derecha del obispo san Julián, sobre el retablo de san Jerónimo, vestido con lo que parece una coraza y un amplio sayón al modo romano,

unas calzas de media pierna y un manto al viento. En su mano derecha lleva un ramo de azucenas y levanta su brazo izquierdo mientras parece dirigir su mirada dulcemente a la Virgen que asunta al cielo. Este ángel también aparece en varios episodios bíblicos como heraldo de Dios.

Al lado opuesto, frente a él, san Rafael Arcángel (24 de octubre), sobre el retablo de Ánimas, vestido a semejanza de san Gabriel pero con un bordón de peregrino en su mano izquierda y posiblemente un pez en su mano derecha que recuerda su aparición en el libro de Tobías 5-4. Como san Expedito era patrono de peregrinos y viajeros.

La espléndida tríada angélica nos sigue recordando que María es Reina de los ángeles.

Acabaremos mencionando que, aunque los retablos laterales de San Jerónimo y Las Ánimas, sirven como peana a estos arcángeles, y probablemente, fueron proyectados y construidos en el mismo periodo que el mayor o con muy pocos años de diferencia y perfectamente integrados en este, no forman parte del retablo principal pero están enmarcándolo. Al mismo tiempo nos hablan del gremio de la seda, una burguesía próspera que no está a la altura de la nobleza pero que se pone a su lado formando parte del mismo complejo que las promueve, y la cofradía de ánimas, una devoción con fuerte arraigo popular y profundamente respetada e incluso temida ya que tiene relación directa con el premio o castigo eterno.

CONCLUSIÓN

El retablo Mayor de Santa María de la Asunción de Requena, sito en el magnífico templo que se edifica tras la reconquista de la ciudad por las tropas del obispo de Cuenca en el siglo XIII, representaba toda la mentalidad religiosa, política y cultural de la España del siglo XVIII, inmenso escaparate artístico de la propaganda eclesial postridentina, del absolutismo regio de los Borbones y la nobleza tras una cruel guerra de sucesión, del poder de una burguesía próspera y del fervor y necesidad de esperanza de una sociedad que se enfrenta a una crisis en medio de un ambiente de pobreza y contrariedades.

Fue todo un compendio de destreza artística de unos autores de cuna y escuela valenciana trabajando en tierras entonces castellanas.

Quedan abiertos a la investigación, entre otros, la autoría definitiva y fecha de construcción de este retablo, así como su financiación y otros datos que podrían ayudarnos a conocer otros mensajes ocultos en esta magnífica obra que denota la grandeza que tuvo la Requena del siglo XVIII.



Retablo mayor de la Iglesia de Santa María. 1917.



Retablo mayor de la Iglesia de El Salvador.

