

Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Dean Diego Velázquez de Cepeda

Felipe Pereda Espeso

“On ne saurait continuer à faire l'histoire de l'art et l'histoire du théâtre en dehors de la vie”

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.), Vol. VI, 1994.

(Pierre Francastel)

Hace ahora noventa años que Emile Mâle publicó su influyente artículo sobre las relaciones entre los Misterios teatrales de la Baja Edad Media y la revolución hacia el naturalismo en las artes plásticas en el siglo XV¹. Multitud de pasajes con los que se enriqueció la iconografía fueron explicados por la influencia del teatro, especialmente en lo que se refería a la multiplicación y variedad de los personajes. Algunas de sus relaciones estaban infladas por el entusiasmo de un terreno recién descubierto, pero en cualquier caso abrían un campo de investigación que hasta ese momento no había sido ni siquiera percibido.

En las últimas líneas de su artículo Emile Mâle señalaba una influencia que en lugar de atender al contenido iconográfico de las escenas estaba referida a la estructura de su representación. En concreto, relacionó la distribución de los distintos episodios del “Retablo de la Pasión” de Hans Memling en Turín con el procedimiento escénico del “decorado simultáneo” en los Misterios franceses².

La fragmentación de la lectura narrativa en el teatro religioso y en el esquema de los retablos parecía idéntica. En los Misterios franceses de la Baja Edad Media cada una de las escenas tenía lugar en un escenario independiente de tal forma que los actores se desplazaban de uno a otro en función del desarrollo argumental³.

“Mansions” es el nombre que recibían cada una de estos escenarios de pequeñas dimensiones formados por andamiajes de madera. Gustave Cohen resumió este procedimiento de “decorado simultáneo” en dos puntos: la existencia de diversos escenarios más o menos contiguos y el desplazamiento del espectador para poder seguir el desarrollo de la narración⁴. Asimismo defendió su colocación en círculo o semicírculo, distinguió un espacio central o “Champ” y redujo las “mansions” verticales a un total de tres pisos: el superior para el cielo, el central para la tierra y el inferior para el infierno⁵.

Cuarenta años después del artículo de Emile Mâle apareció el importante trabajo de George R. Kernodle en el que se extendía el estudio a la influencia de los “Tableaux vivants” y del teatro callejero⁶ y en los años siguientes Pierre Francastel pudo demostrar la influencia directa de algunas de estas representaciones religiosas en la pintura italiana del cuatrocientos. Sus descubrimientos se dirigieron especialmente a dos campos, ambos de gran importancia para el presente estudio. Por una parte a la maquinaria teatral, como en el caso de la famosa “nuvola” que cita Vasari⁷ y que tantas veces aparece repetida en las imágenes religiosas.

Por otra parte, Francastel discutió algunas de las tesis de Kernodle en cuanto a la relación entre la construcción del espacio escénico y la perspectiva bidimensional.

¹ “Le renouvellement de l'art par les Mystères a la fin du Moyen Age”, *Gazette des Beaux Arts*, Feb-Mayo, 1904, (págs. 89-106, 215-230, 283-301 y 378-390).

² *Ibid.*, pág.390. Una introducción actualizada de la estructura, fuentes y escenificación de los Misterios franceses puede encontrarse en Madeleine LAZARD, *Le théâtre en France au XVI siècle*, París, 1980.

³ Germain BAPST, *Etude sur les Mysteres au Moyen Age*, París, 1892, especialmente páginas 17-39; Gustave COHEN, *Histoire de la Mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, París, 1926, pág.70 y ss. y E.K.CHAMBERS, *The Medieval Stage*, 2ª ed., Londres, 1967, págs. 82 y ss.

⁴ *Op.Cit.*, pág.70.

⁵ *Ibid.*, pág.79

⁶ George R. KERNODLE, *From art to theatre*, Chicago, 1943.

⁷ Pierre FRANCASTEL, “Imagination plastique et signification humaine”, *Journal de Psychologie normale et Pathologique*, XLVI, 1953, (Pág.157-187), pág.168 y *La figura y el lugar*, Barcelona, 1988, págs.59-66.

Afirmó la interacción recíproca y no unívoca entre uno y otro, y estableció dos fases de evolución: la primera del espacio fragmentado en distintos edículos contiguos -las predellas de los retablos- se relacionó tal y como había hecho Mâle con los Misterios medievales⁸; en una segunda fase atribuyó la construcción perfecta del “cubo escenográfico” a la obra de los escenógrafos de los siglos XVI y XVII⁹.

Algunos de los ejemplos más conocidos de la primera fase -el escenario y representación desmembrados por la superposición de distintos sistemas de triangulación- eran el ciclo de Arezzo y muy especialmente la predella de Uccello del “Milagro de la Hostia de Urbino”¹⁰. En este último caso Francastel intentó demostrar que la representación pictórica copiaba un Misterio celebrado durante las fiestas del Santo Sacramento que tuvieron lugar en Viterbo en 1462¹¹, un problema muy cercano a aquel con el que nosotros vamos a tratar.

Para este investigador el proceso pudo haber sido de la siguiente manera: en un primer momento la representación simultánea tan común en los retablos italianos -hay que recordar el énfasis puesto en la vitalidad de este sistema representativo que convive con la perspectiva central única- deriva del Misterio Medieval. En una segunda fase fue la pintura la que “materializó primero la posibilidad de crear un sistema de figuración geométrica inédita”¹².

En España los estudios sobre la influencia del teatro de los siglos XV y XVI en las artes plásticas son prácticamente inexistentes. Entre otras razones porque nuestro conocimiento de la escenografía del teatro español contemporáneo es mucho más deficiente y responde indudablemente a un desarrollo bastante menor y como es sabido mucho más tardío del mismo.

Dejaré por un momento en suspenso este problema para describir una capilla funeraria hoy prácticamente desaparecida que demuestra un sorprendente parecido con lo que era la representación de un Misterio en la Baja Edad Media, atestigüando así la vitalidad de esta influencia.

Me refiero a la Capilla del Deán Diego Vázquez de Cepeda en el Monasterio de San Francisco de Zamora, una obra contratada por el maestro de obras francés Ardoín de Avineo y el imaginero también extranjero Gil de Ronça (o de Ronse) el 21 de noviembre de 1521. Se trataba de una capilla con una disposición absolutamente original al verse rodeada en sus muros por once nichos con importantes grupos escultóricos¹³.

EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO

Desgraciadamente del convento de San Francisco son también escasos los restos que conservamos y pocas las noticias que podemos aportar para su reconstrucción. Jose María Quadrado pudo ver una parte de los muros en pie a mediados del siglo pasado pero ya estaban en un estado de conservación lamentable¹⁴.

Las ruinas se encuentran situadas en las orillas del río Duero. La fecha de su fundación es discutida y oscura tal y como señala Fray Jacobo de Castro al defender la temprana de 1216¹⁵. Las más antiguas noticias del convento no llegan sin embargo hasta 1246, el límite superior para la fecha de su fundación¹⁶.

El emplazamiento definitivo del convento no era el original. En el año 1260 los frailes se trasladaron de la ermita de Santa Catalina de la primitiva fundación a otro edificio en la misma orilla del río, aunque esta fábrica sufrió después una radical transformación hecha por los Señores de Villalpando que afectó a la totalidad de la iglesia. La reforma del convento fue emprendida después con la ayuda de Doña Leonor Muñiz¹⁷. La descripción de este mismo fraile es de lo poco que tenemos para reconstruir la apariencia interior de la iglesia más allá de lo poco conservado de la capilla mayor:

“La iglesia es una de las mas capazes, y hermosas de la Provincia, de tres naves, de altas bobedas, principalmente las de la Capilla Mayor, cuyo frontis, ó testera lleva un magnifico retablo con colaterales correspondientes de igual escultura (...).

⁸ P.FRANCASTEL, 1953, pág.174.

⁹ *Ibid.*, pág.176.

¹⁰ “Un Mystère parisien illustré par Uccello. Le Miracle de l’Hostie d’Urbino”, *Revue Archéologique*, janvier-juin, 1952, págs.180-191.

¹¹ *Ibid.*, pág.187.

¹² FRANCASTEL, 1953, pág.185.

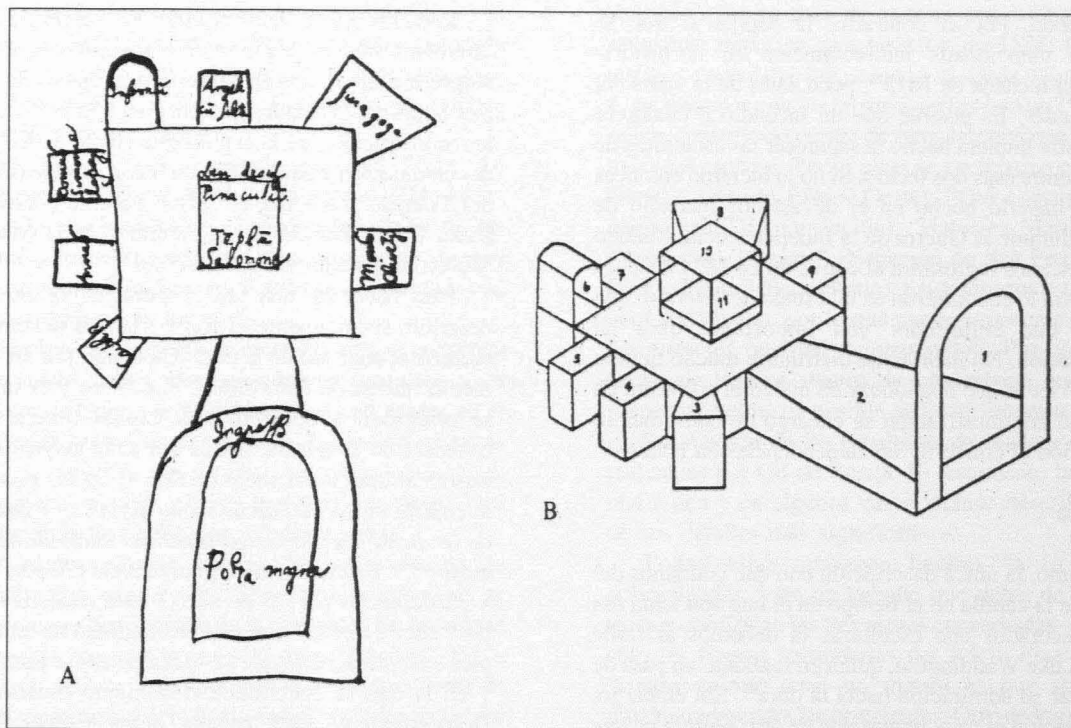
¹³ MARTÍ Y MONSÓ, “La capilla del deán D.Diego Vázquez de Cepeda en el monasterio de san Francisco de Zamora”, *B.S.C.E*, II, 1905-1906. (págs.18-22, 36-40, 62-68, 81-86, 114-120, 136-142 y 160-165) págs.19-20.

¹⁴ “...aun pudimos contemplar los ruinosos paredones de San Francisco y su capilla mayor y sus ventanas ojivales de triple arco, recordando los estragos de 1476 y el alojamiento del rey de Portugal...”, D.Jose María QUADRADO, *Valladolid, Palencia y Zamora*, 1861, pág.416.

¹⁵ *Primera parte del arbol chrnologico de la Santa Provincia de Santiago*, Salamanca, 1722, ed. facsímil, Madrid, 1976, pág.158.

¹⁶ C.FERNANDEZ DURO, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora*, Tomo I, Madrid, 1882, pág.429.

¹⁷ *Ibid.*, pág.159. Esta misma noticia está recogida en *Crónica de la Provincia Franciscana de Santiago 1214-1614. Por un franciscano anónimo del siglo XVII*, ed. de Manuel DE CASTRO, O.F.M., Madrid, 1971, pág.53.



La Sacristía que es de altísimas bóvedas de sillería, y arcos que la sustentan, es muy capaz, y clara...¹⁸

En el dibujo que tenemos del exterior del convento hecho por Wyngaerde se puede ver que la Capilla Mayor era, tal y como afirma este autor, de una altura bastante mayor que la nave central del templo.

Según el cronista anónimo franciscano (1613) la cabecera sufrió dos reformas importantes. La primera por una cierta "Infanta, hija de los Reyes de Castilla y León" que en ella se encontraba enterrada. La segunda la emprendió Fray Alonso Gutiérrez después de 1570¹⁹. Esta última no debió de tener excesiva importancia ya que las ruinas de la capilla mayor no presentan rastro alguno perteneciente a esta época. El desfase de altura entre la nave y la capilla se explica indudablemente por la primera reforma citada, la cual prepararía la cabecera para hacer las veces de capilla funeraria.

Así pues, los tres bloques alineados que aparecen en el dibujo de Wyngaerde son: el primero la nave de la primitiva iglesia gótica; el segundo, algo más alto, apuntalado por unos gruesos contrafuertes y coronado

por una espadaña, la gran Capilla Mayor a punto de ser reformada; y detrás, contiguo a la Capilla Mayor, el gran edificio de la Capilla del Deán. Este último bloque de la construcción lleva dos grandes ventanas entre sendos contrafuertes, lo que se corresponde perfectamente con la reconstrucción de la capilla que puede deducirse del contrato de cantería, un rasgo que no podemos confirmar en las ruinas existentes ya que la altura de los muros que aún permanecen en pie se encuentra por debajo de la de las ventanas.

El único testimonio escrito de la capilla, es decir, del último bloque del dibujo citado, es el que nos ha dejado el franciscano irlandés P. Lucas Waddington, quien estuvo en el convento de Zamora en 1615-16. Waddington se detuvo en el convento de Zamora en su viaje entre Salamanca y León al objeto de consultar los códices de Fray Juan Gil de Zamora que en él se encontraban²⁰. Más adelante me referiré a su testimonio.

Sin embargo, un siglo más tarde, la descripción de Fray Jacobo de Castro (1722) no hace ya mención alguna a la capilla del Deán, lo que es extraño ya que que menciona otros sepulcros que se encuentran en la nave

¹⁸ *Ibid.*, pág. 160.

¹⁹ *Crónica...*, pág. 58.

²⁰ Manuel DE CASTRO, O.F.M., "El analista P. Lucas Wadding, O.F.M. (1587-1657) y sus relaciones con la Península Ibérica", *Salmanticensis*, 5 (1958), págs. 107-162.

de la iglesia. Por el contrario, la capilla sí que se encuentra mencionada indirectamente en la historia manuscrita fechada en 1613²¹, poco antes de la visita del fraile irlandés. Es posible que un incendio o cualquier otro desastre hubiera hecho desaparecer las esculturas de la capilla entre esas dos fechas. Si no lo hicieron entonces pudieron haberlo hecho en el devastador incendio de 1748²² o durante la Guerra de la Independencia. Cuando los franciscanos regresaron al convento en 1824 después de la Guerra lo encontraron en tal estado de deterioro que tuvieron que emprender una importante obra de reconstrucción. No habrían de disfrutarla mucho tiempo ya que tuvieron que abandonar de nuevo el convento en 1835²³. La desamortización se encargó de consumir su desaparición al convertir sus dependencias en bodega²⁴.

La Capilla

Por tanto, la única descripción con que contamos del interior de la capilla en el tiempo en el que aún tenía sus nichos decorados con esculturas la debemos al fraile irlandés Luke Waddington, quien en realidad, no pasa de testimoniar su admiración hacia la obra²⁵. Sin embargo, su información es muy importante en otro sentido ya que después de elogiar la riqueza de la iglesia tras de la reforma del señor de Villalpando (Arnaldo Solerio), afirma que la capilla excedía las medidas del mismo (“*imo quod facelli mensuram excedit...*”). A continuación afirma que “*insignes quasque adequare potest Ecclesias*”, lo que atestigua la magnificencia de la obra, capaz de asemejarse a la de una iglesia y por último elogia las “*variae dominicae passionis*” como “*peregre sculpta*” lamentándose de que no se de uso alguno a la capilla entre los frailes, sin duda una de las razones de su pronta desaparición²⁶. Todos los datos citados se confirman lo mismo en el dibujo de Wyngaerde que en el contrato sobre el que me centraré a continuación.

Recientemente han podido ser identificadas en diferentes lugares algunas de las esculturas que tanta sorpresa despertaron en Lucas Waddington. Se trata de tres tallas policromadas que encajan a la perfección con la reconstrucción de la capilla que puede extraerse de la documentación conservada: un Ecce Homo (Convento del Tránsito, Zamora), el Cristo Yacente (Convento de Santa Clara, Zamora) y la escultura de la Muerte del Museo de Escultura de Valladolid²⁷.

Para hacernos una idea general de la capilla que describía sucintamente el fraile irlandés debemos pues recurrir al contrato de la obra. En aquel, por un valor de medio millón de maravedíes, el cantero y el imaginero se obligaban a construir una capilla funeraria en la cabecera de la iglesia, detrás del altar mayor pero a la misma altura que el suelo de éste -“*...a las espaldas de la capilla mayor del dicho monasterio (...) e quel ancho de la dicha capilla venga igual del suelo de la capilla mayor*”²⁸-. La capilla es de gran tamaño (70 pies de largo x 32 de ancho por 70 de alto) y está rodeada en torno por “once cabañas” con una profundidad de unos cuatro pies excepto aquella que se había de situar junto al altar y en la que se encontraba el conjunto escultórico del Descendimiento. Esta “cabaña” debía de tener dieciocho pies de profundidad.

El proyecto era espectacular. Cada una de las cabañas albergaría una escena de la vida de Cristo (Anunciación, Nacimiento, Circuncisión, Negación de San Pedro, Ecce Homo, Crucifixión, Sepulcro, Resurrección, Ascensión, San Miguel y la Muerte y el Juicio Final) con figuras que suponemos de gran tamaño dada la altura de estas hornacinas: entre cuatro metros y medio y siete metros y medio.

El plazo se estipuló en cuatro años, pero ya el 15 de mayo de 1523 hubo que hacer un nuevo contrato con Juan Gil de Hontañón por fallecimiento del cantero francés²⁹. Dicho contrato se firmó en casa de Gil de

²¹ “Debajo del altar mayor de la iglesia deste convento, a la entrada de la insigne capilla del Deán, está un sepulcro de piedra labrado...”: *Crónica...*, pág.55.

²² Carmelo DE DIOS VEGA, *Zamora de ayer y de hoy*, Zamora, 1959, pág.92.

²³ *Ibid.*, págs.89-90.

²⁴ C.FERNANDEZ DURO, *Op.Cit.*, Tomo 3, pág.368.

²⁵ “Adiuncta postea magna Ecclesia ex diversis Zamorensium eleemosynis, ea tamen structurae ratione, ut posterius hoc Eremitorium multis annis huic templo deservierit pro facello maioris, in quo sepeliri voluit praedictus Gallinatus cum pluribus ex suis successoribus/222/ ex iure patronatus. Sed cum minus ob eius angustiam reliquo corresponderet aedificio, aliud augustius, atque sumptuosius facellum ab illustri quodam Arnaldo Solerio oppidi Villalpandei Domino extractum fuit, uti affixa demonstrant insignia. Ponè hoc facellum est & aliud capacissimum, imo quod facelli mensuram excedit, & insignes quasque adequare potest Ecclesias, a Decano quodam Zamorensi superbe constructum in quo variae dominicae passionis mysteria peregre sculpta, distinctis cellulis fecit reponi. Opus est magnificum, sed nullo ferme Fratrum usui, dum in capacissima domui contigua & commodiori Ecclesia prius extracta, munia quaeque peragunt Ecclesiastica...”: R.P. Fr.Luca WADDINGO, *Annales Minorum*, T.II, Lugduni, MDCXXVIII, págs.221-222.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J.A.RIVERA DE LAS HERAS, “El Ecce Homo del Convento del Tránsito y el escultor Gil de Ronza”, *Barandales*, 4, 1993, págs.41-46 y del mismo autor la ficha nº 22 (“Cristo Yacente, Convento de Santa Clara”) del catálogo de la exposición *Santo Entierro en Zamora*, Zamora, 1994, págs.68-69.

²⁸ MARTÍ Y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág.19.

²⁹ *Ibid.*, pág.20.

Ronça, lo que demuestra la continuidad del imaginero en el proyecto. Para entonces no debía de ir muy avanzada la capilla, ya que se habla todavía de los cimientos, pero sí las "historias", algunas de las cuales ya estaban terminadas para esa fecha.

Dos años y medio después moría el Deán. Su testamento, fechado el 25 de octubre de 1525, es un documento precioso sobre el avanzado estado de las esculturas y demuestra que se habían introducido algunos ligeros cambios en la obra desde que fuera contratada con el francés Ardoin de Avineo³⁰.

El cambio más importante consistía en que la cabaña número once, antes correspondiente tan sólo a la Ascensión de Cristo, se había duplicado en altura: en el piso inferior seguía el pasaje de la Ascensión mientras que en el superior se decidió colocar el Juicio en correspondencia -cielo y tierra- con el piso de abajo. Dos arcos superpuestos cobijaban sendas escenas.

Por alguna razón no queda reflejado en la documentación conservada otro cambio más que se introdujo en la distribución de las cabañas. En las ruinas de la capilla se cuentan tan sólo diez "cabañas". En la realización definitiva se suprimió el nicho que debía de llevar el monumento del "Santo Sepulcro" pese a que por el testamento del Deán sabemos que las esculturas para ese lugar ya estaban terminadas. Esta escena tuvo que ser suprimida al desplazar la capilla del Descendimiento -aquella que tiene un mayor tamaño- desde el extremo Este al lateral Sur, ocupando de esta manera el lugar que estaba reservado a aquella. Actualmente esta capilla del Descendimiento queda junto a la puerta que una vez desaparecidas las esculturas fue abierta en el nicho correspondiente a la Crucifixión.

Junto a todas estas rasgos originales se encuentra uno bastante significativo. La colocación de las historias vendría facilitada por los "titulos que estan encima de las

cabañas". No se trata de carteles provisionales porque años más tarde, en una tasación de 1538, uno de los testigos recordaba que cuando el Deán murió estaban "...las cabañas con los letreros dellas hechos"³¹. Tan sólo se han conservado cuatro de estos letreros que coronaban todas las escenas. Todos ellos se encuentran en el lateral Norte y son (de Este a Oeste): "Qui conceptui est de spiritu santi" (Anunciación), "Natus ex Maria Virgine" (Natividad), "Passus" (Negación de San Pedro) y "Sub Poncio Pilato" (Ecce Homo). Estos letreros están sacados del Credo latino, por lo que puede suponerse el texto de los restantes que han desaparecido³². Por otro lado, el hecho de ligarlos dentro de una misma oración hace sospechar sobre su posible utilidad litúrgica.

La mayoría de las esculturas de madera estaban ya realizadas por Gil de Ronça. El testamento las enumera una a una y en algunos casos incluso describe algunos de sus detalles más significativos.

Todas ellas aparecen hechas "a lo natural", policromadas, y en un tamaño que debía de ser el real -lo que confirman las tres piezas conservadas- puesto que sólo las figuras secundarias del Juicio Final tenían ya "cuatro palmos" (casi un metro) lo que sugiere uno mucho mayor para las principales. Otro de los rasgos más sorprendentes es la abundancia de figuras y de paisaje en cada una de las escenas. La Natividad por ejemplo, además de tener la totalidad de los personajes habituales incluía "una montaña de talla de arboledas y torres y ganado y pastores... mas otros pastores que vienen desde la montaña". En esta escena se especifica que debe ocupar "la dicha cabaña segunda desde lo alto fasta lo baxo"³³.

Dos eran las cabañas que se destacaban por encima de las demás. La primera era la capilla profunda que se abre junto al altar mayor y en la que se encontraba el grupo escultórico del "Entierro de Cristo". Esta capillita

³⁰ *Ibid.*, págs.21-22.

³¹ *Ibid.*, pág.116.

³² Credo in unum Deum patrem omnipotentem, creatores celi et terre, et in Jesum Christum, filium eius unicum dominum nostrum, QUI CONCEPTUS EST DE SPIRITU SANCTO, NATUS EX MARIA VIRGINE, PASSUS SUB PONCIO PYLATO, crucifixus, mortuus et sepultus, descendit ad inferna, tertia die resurrexit a mortuis, ascendit ad celos, sedet ad dexteram patris omnipotentis iudicare vivos et mortuos. Credo in spiritum sanctum, sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, remissionem, peccatorum, carnis resurrectionem et vitam eternam.

³³ Este detalle es de una gran originalidad y aporta una importante información para centrar la figura y estilo de Gil de Ronça. Lo primero que debemos advertir es que no se encuentra nada ni parecido en la península ibérica. El único lugar donde he podido encontrar algo semejante a lo que se describe en este contrato se encuentra en el Languedoc, en especial en la Catedral de Rodez. La "Capilla del jardín de los Olivos", datada a fines del siglo XV y atribuida a Guillaume Desfosses y Pierre Viguier tiene en el lugar del retablo un gran nicho donde se representa la escena de Cristo en el jardín de los Olivos. El conjunto de esculturas es de tamaño natural, están policromadas y colocadas sobre un paisaje que llena por completo el nicho desde los pies hasta el suelo. Es ésta una curiosa característica de la escuela languedociana. Otro ejemplo semejante aunque algo posterior (1524) es la capilla de San Juan d'Ouradou, levantada para Jean Poget, canónigo de Rodez: Gilbert BOU, *La sculpture en Rouerge à la fin du gothique*, Rodez, 1971, págs.61-62 y 109 respectivamente. Es interesante recordar que Marguerite BÉVOTTE supuso la presencia de un taller itinerante de artistas españoles toledanos o burgaleses para explicar el original desarrollo de la escultura languedociana, en especial el coro de la Catedral de Albi: *La sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse, d'Albi et de Rodez (1400-1520)*, París, 1936, págs.65-67; opinión que ha sido considerada -en especial en lo referente a las semejanzas con San Juan de los Reyes, Toledo- pero rechazada finalmente por Gilbert BOU, *Sculpture gothique albigoise*, Rodez, 1972, págs.202-203 y rechazada por completo por Jacqueline BOCCADOR, *Statuaire Médiéval en France de 1400 à 1530*, Zouge, 1974, Vol.II, pág.164; así como por Jacques BOUSQUET ante la ausencia de ningún nombre español conservado en la documentación de esta zona: "Le problème de l'originalité de l'école de sculpture languedocienne à la fin de l'époque gothique", *L'Information d'histoire de l'art*, 1968, (págs.209-222), pág.222.

es el fragmento del conjunto que mejor ha llegado hasta nosotros. Al contrario que el resto de los nichos el arco de entrada es apuntado. Va cubierta por una bóveda de crucería suplementada por unos terceletes que se bifurcan luego en combados. En el frente se encuentra un escudo con lo que muy probablemente sean las armas del Deán.

El tema del "Entierro de Cristo" que se encontraba en su interior era muy común en las capillas funerarias francesas, pero a comienzos del siglo XVI muy novedoso, por no decir casi inexistente, en las españolas³⁴. Al igual que en cualquier capilla francesa el Entierro se coloca en un nicho abierto especialmente para ello en la capilla³⁵. Pese a que el origen teatral de los "Entierros" supuesto por Mâle ha sido rechazado por el mayor especialista en este tema³⁶, nada impide que su *éxito estuviera apoyado en su adopción paralela por el teatro religioso*.

La segunda capilla, sobre la que volveremos más adelante, era la cabaña doble de la Ascensión y Juicio Final. En el piso inferior aparecía la Virgen y los apóstoles en la tierra. De la escultura de Cristo nada se dice por lo que pudiera tratarse sencillamente de sus huellas tal y como aparece numerosas veces en las representaciones pictóricas contemporáneas. De este modo existiría una lógica mucho mayor con el piso superior en el que se mostraba a Cristo junto a la Virgen y a San Juan Bautista, administrando justicia y rodeado de ángeles y querubines. Algunos datos complementarios que nos ayudan a imaginar la capilla proceden de los distintos avatares sucedidos a la muerte de Juan Gil, después de que su hijo Rodrigo se hiciera cargo de las obras (11-I-1528)³⁷ y especialmente por el pleito que se entabló a continuación y que no terminó hasta 1539. De aquí pueden deducirse algunos datos interesantes como la "*rica portada de talla e follageria*" que lucía en su exterior. Esta portada ha desaparecido por completo. Tan

sólo se conservan los tres vanos en ligero esviaje que daban paso desde la capilla mayor.

Asímismo se menciona el retraso en la realización de la tribuna que debía ocupar el todo el lado oeste de la capilla sobreelevado sobre dicha portada. Este punto es oscuro. En las ruinas de la capilla se puede ver un pequeño nicho sobre la portada que es sin duda la salida exterior de una escalera desaparecida que quedaba detrás de la capilla, en el espacio comprendido entre ésta y la capilla mayor. Asímismo puede apreciarse un nicho central ahora cegado que era sin duda la tribuna. Sin embargo, existen dos ménsulas adelantadas cuya utilidad original ignoro.

La capilla tal y como la he descrito no tiene parecido alguno con las capillas funerarias españolas, más bien parece una obra excéntrica y lujosa que justificaba seguramente la afirmación de Rodrigo Gil (14-III-1534)³⁸ cuando decía que:

"... e toda muy suntuosa tal que despues de acabada e puesta en perficion sera una de las mas suntuosas e honrradas capillas q ay en estos Reinos".

Una de las razones que justifican su originalidad es indudablemente el origen nórdico de sus dos artistas; otra el parecido extraordinario con las representaciones del "decorado simultáneo" en el que indudablemente se inspiraron ambos artistas.

Tomaré primero como referencia la representación de un Misterio más rica en sus detalles de escenificación que conocemos. Me refiero al Misterio de la Pasión representado en Mons la semana del 5 al 7 de julio de 1501 del cual se ha conservado el detalladísimo libro de cuentas que fue publicado íntegramente por Gustave Cohen³⁹. Aunque la distancia con la sociedad y el teatro

³⁴ Al parecer tan sólo se conservan unos pocos precedentes documentados. Por un lado el Santo Entierro de la Capilla del Sepulcro de la Catedral de Toledo, obra de Diego Copín de Holanda documentada en 1514 y policromada por Juan de Borgoña en el mismo año: Francisco PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, Madrid, 1914, pág.41; Manuel R.ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la historia del arte español*, Tomo I, Madrid, 1916, pág.128 y VV.AA. *Inventario Artístico de Toledo. La Catedral primada*, Tomo II, Vol. 1. Madrid, 1989, pág.132. Este grupo no se corresponde sin embargo con la descripción iconográfica que proporciona el Testamento del Deán. El segundo caso es el Entierro de Jacopo Torni del Museo de Bellas Artes de Granada esculpido para el Monasterio de San Jerónimo de la misma ciudad, y por tanto destinado también a un espacio funerario -el panteón del Gran Capitán-. Este grupo fue policromado por Alonso de Salamanca hacia 1520 y no se corresponde tampoco con la descripción del testamento del Deán (Sobre esta obra ver bibliografía actualizada en el catálogo de la exposición *Reyes y Mecenas*, 1992, págs.349-350). Puede servirnos para la reconstrucción del grupo de Gil de Ronça el "Descendimiento" del Maestro de Palanquinos que se encuentra en el presbiterio de la catedral de León. El orden y actitud de casi todas las figuras es el mismo, excepto en la colocación de la Magdalena a los pies y la ausencia de una María más que hacía simétrico el grupo escultórico. Una aproximación general al problema -aunque no contempla el ejemplo de Zamora- puede encontrarse en: Margarita ESTELLA, "Primer Congreso de Historia de Navarra", *Príncipe de Viana*, Anejo 11, 1988, Año XLIX, págs.109-128.

³⁵ William H.FORSYTH, *The entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*, Harvard University Press, 1970.

³⁶ *Ibid.*, pág.165. No deja de ser extraño sin embargo que el Entierro más conocido de la escultura española, el de Juan de Juni, ostente un rasgo que procede indudablemente del teatro. Me refiero a la figura de José de Arimatea mostrando dramáticamente una de las espinas de Cristo. En el Misterio de Mons(1501) durante el Descendimiento hay una anotación que habla por sí sola: "Joseph tire le clay et dit: Je l'ay, et puis il le monstre": G.COHEN, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué a Mons en 1501*, Strasbourg, 1925, pág.390.

³⁷ MARTÍ Y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág.36.

³⁸ *Ibid.*, pág.85.

³⁹ *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué a Mons en 1501*, Strasbourg, 1925.



Fig. 2.- Perspectiva de la Capilla en dirección a la entrada original tras la Capilla Mayor del Monasterio. En el lado sur se distingue el doble nicho superpuesto.



Fig. 3.- Perspectiva de la Capilla en dirección a la cabecera. En el centro del nicho de la Crucifixión la puerta abierta con posterioridad para dar acceso a la capilla.

castellanos parezca desproporcionada para su contraste, en realidad no lo es tanto. El magnífico Misterio de Mons, uno de los más espectaculares de que tenemos constancia, pero en absoluto un acontecimiento aislado, sino antes bien una celebración a la que estarían habituados los ciudadanos franceses y flamencos de la época, fue preparado como era habitual con el tiempo de antelación suficiente como para invitar a los ilustres espectadores de la zona. Entre ellos se encontraba Felipe el Hermoso. Su interés por aistir se vio desagradablemente frustrado por las obligaciones de estado a pesar de que solicitó que la obra se retrasara tres semanas o un mes para así poder tomar parte. Su deseo no fue satisfecho y el archiduque tuvo que conformarse con mandar un "Échevin" desde Bruselas.

Ronse, el pueblo del que procedía con toda probabilidad Gil de Ronça dista escasos kilómetros de Mons. Pero cabe incluso una posibilidad más estrecha de conocimiento ya que en una documentación encontrada por el profesor Azcárate este entallador aparece como "caçador del ilustrisimo principe"⁴⁰ (Felipe el Hermoso) lo que abre el interrogante de si en lugar de haber llegado a España en 1497 -lo que facilitaría su identificación con el Maestro Gil que en 1498 está documentado ya en la Catedral de Toledo⁴¹- no lo hiciera en el séquito del príncipe que partió de Bruselas en noviembre de 1501 con dirección a España.

Mi interés no es demostrar ni mucho menos la influencia directa de este Misterio en la capilla zamorana, sino justificar la cultura diferente -o simplemente la nueva imaginación- que podían aportar los artistas llegados a España desde el norte de Europa a comienzos del siglo XVI.

La documentación del Misterio de Mons muestra en primer lugar la gran cantidad de artistas que se ocupaban de las representaciones, la simbiosis necesaria entre la arquitectura, la escultura y el teatro⁴². La representación de Mons tuvo lugar en la plaza de la ciudad. Algunas de las "mansions" se encuentran alineadas en unos andamios apoyados sobre las casas mientras que otras estarían situadas detrás, rodeando el espacio libre de la plaza⁴³. Las "Mansions" de Mons estaban coronadas por unos inmensos letreros -98 en total- con grandes letras que indicaban qué escena correspondía a cada momento de la obra⁴⁴. Este rasgo no se encuentra en ninguna de las anotaciones escénicas de las obras teatrales españolas

del Renacimiento lo que no impide su existencia. Tampoco se encuentra en los retablos ni en las capillas españolas donde se hacían con toda lógica absolutamente innecesarios. Su aparición en la capilla del Deán de Zamora no era más necesaria por lo que su existencia apunta a la relación con el teatro, bien con el francés o con el español, caso de que sencillamente este dato no haya sido conservado en nuestra península, lo que no tendría nada de sorprendente dada la parquedad de las anotaciones escénicas con las que nos manejamos.

ASCENSIÓN Y JUICIO

El parecido más sorprendente lo mantiene sin duda con el pasaje de la Ascensión de Cristo a los cielos. Como vimos algunas líneas más arriba estas escenas estaban superpuestas en la forma de dos arcos-nichos de gran tamaño. En el testamento se especifica que la "cabaña" superior (el Juicio) debe de llegar cerca del techo, lo que puede confirmarse en las ruinas pese a que el nicho superior esté cortado. Este nicho es algo mayor que el inferior lo que deriva de que en el contrato original -cuando el Juicio aún ocupaba un nicho normal a ras de suelo- ya se le había adscrito una altura (20 pies) algo mayor que las demás y una anchura de casi el doble (18 pies), de acuerdo con el mayor desarrollo escultórico que estaba previsto para esta escena. La escena del Juicio desbordaba por tanto la inferior de la Ascensión, lo que la haría doblemente espectacular. Además, con el cambio de programa, lo que más parece obra de Gil de Ronça que de Juan Gil de Hontañón, esta altura se habría multiplicado enormemente para acoger multitud de nuevas figuras.

La Ascensión ya la hemos descrito. En cuanto al Juicio, se componía principalmente de la figura "al natural" de Cristo con San Juan Bautista y la Virgen arrodillados a ambos lados, es decir la habitual "Deesis" muy propia de una capilla funeraria ya que su función es como dice el testamento del Deán "rogar a nuestro señor que aya misericordia de los pecadores"⁴⁵. Estas figuras eran todas de bulto redondo. Alrededor de ellas había muchos querubines y ángeles músicos de los que sobresalía tan sólo medio cuerpo.

Debajo, a mano izquierda el Paraíso con San Pedro, Santiago y otros santos metiendo las almas en el Cielo. A la derecha el Infierno "echa a manera de syerpe donde

⁴⁰ AZCÁRATE, Jose María, *El Maestre Gil del Retablo Mayor de Toledo*, Miscelánea de Arte, CSIC, Madrid, 1982, págs.52-53.

⁴¹ PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, Madrid, 1914, pág.22.

⁴² *Ibid.*, pág.XLIII. Vid. también sobre este punto G.BAPST, *Op.Cit.*, pág.46.

⁴³ Una amplia discusión con ilustraciones puede encontrarse en el magnífico libro de Henry REY-FLAUD, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, París, 1973, págs.193-196.

⁴⁴ COHEN, 1925, pág.XLIV.

⁴⁵ MARTÍ Y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág.21.

*esten mucho diablos y encima de la boca del Ynfierno estan unos peñascos llenos de diablos pequeños que no fazen sino traer almas y llevarlas y entre esta dicha boca y la puerta del parayso estan muchos angeles e diablos unos que lleban las animas para una parte e otros que las lleban para otra y unos como las toman y otros como se las defienden esto todo es mas de media talla casy entera y las figura dellas a quatro palmos en alto*⁴⁶.

El desarrollo de la escena era sorprendente y debemos de analizar cada uno de los elementos que lo constituían. El primero y más sobresaliente es, qué duda cabe, el esquema doble en el que aparece. El artificio, que no podemos denominar sino “teatral”, consiste en superponer dos escenas que corresponden a dos momentos diferentes lo que permite suprimir la escultura de Cristo en el piso inferior o simplemente colocarla a medio camino. Ambos pasajes no son consecutivos según la Biblia pero cuadran de cualquier modo con la doble imagen cielo/tierra que se pretende mostrar.

Este tipo de “mansions” dobles eran muy frecuentes tanto en el teatro español como en los Misterios franceses, aunque en ningún lugar ha sido descrito con tanta precisión como en el libro de cuentas de Mons. En dicho Misterio también se había colocado un doble escenario para representar este momento. Lo curioso es que se especifica que la Ascensión no debía de ser fingida, sino que el actor debía de ser elevado materialmente y los ángeles si fuera posible también deberían de hacerlo con él⁴⁷. Una vez que Cristo se encontraba en el cielo -el andamio superior-, su padre le ofrecía una silla a su lado, él la ocupaba, recibía la adoración de los apóstoles, los ángeles y los demonios y la obra tocaba a su fin⁴⁸. Cohen trae a colación otro ejemplo sacado del Misterio de la Resurrección en el que junto a Cristo tenían que subir al cielo nada menos que cincuenta personajes, lo que se hacía arrastrando cincuenta figuras de papel del traje de Cristo, mientras que los actores reales lo hacían por la tramoya, reapareciendo después en el cielo⁴⁹.

Este tipo de “mansions” verticales no eran ni mucho menos ajenas al teatro español, al menos así lo han afirmado la totalidad de los estudiosos del escenario múltiple en nuestra península. W. Hutchinson Shoemaker ha llegado a afirmar que el doble escenario en vertical sería común en España ya fines del siglo XV, y que en

general el escenario múltiple es tan antiguo como el teatro español mismo⁵⁰. Desgraciadamente no contamos para fechas Misterio tempranas con indicaciones escenográficas de la profusión del de Mons, pero sí para fechas no muy lejanas como es el caso de la “Representación de los mártires Justo y Pastor” que este autor ha considerado como la herencia más directa de la escenografía del XV. La representación en este caso tuvo lugar dentro de un gran arco de treinta y seis pies de alto por veintiocho de anchura. En su interior se colocó el cielo (7x10 pies) el cual era dirigido desde detrás “y dava vueltas como el verdadero cielo”. Una gruesa viga atravesaba el arco del cielo de un extremo al otro y servía de soporte para un andamio donde *se collocaban los actores. El cielo tenía una puerta que podía abrirse y cerrarse y que estaba gobernada por ángeles. Todo este montaje se construyó para poder representar “como baxaron los angeles del cielo ... y como Jesu Xpo los recibió con gran música y alegría de los coros angelicales”*⁵¹ lo que evidencia el desplazamiento de los actores -o de esculturas- desde un piso al otro.

Incluso las dimensiones de este artificio pudieran coincidir con las del Juicio de la Capilla del deán de Zamora. Hasta qué punto eran comunes estos escenarios a la altura de 1520 es difícil saberlo, como tampoco es posible conocer el reparto de responsabilidades entre artista y comitente en el diseño de este complejo programa escenográfico.

Otro de los elementos sorprendentes de nuestra “cabaña” vertical es el gran desarrollo concedido al Infierno, un rasgo que siempre se ha considerado característico de los Misterios franceses⁵² y en el teatro español una influencia del mismo⁵³. Como en aquellos el Infierno es representado como la cabeza de una inmensa serpiente, el Leviatán, lo suficientemente grande como para permitir la entrada y salida de los actores. El Infierno se podía colocar o bien en el piso inferior de un andamio vertical doble, o bien frente al cielo como aparece en la miniatura de Fouquet y en el Misterio de Mons según la reconstrucción arriba citada de Rey-Flaud. En el caso de la capilla de Zamora estaba situado bajo el Juicio aunque aparentemente encima de la Ascensión como ya la hemos descrito. Hay aquí sin embargo un punto oscuro de difícil solución. A las

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ COHEN, 1925, pág.449.

⁴⁸ *Ibid.*, págs.450-454.

⁴⁹ *Ibid.*, pág.449.

⁵⁰ William HUTCHINSON SHOEMAKER, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Wetport, Connecticut, 1973, págs.13 y ss.

⁵¹ *Ibid.*, págs.45-46.

⁵² G.COHEN, 1926, pág.93. G.BAPST, *Op.Cit.*, pág.26.

⁵³ W.HUTCHINSON SHOEMAKER, *Op.Cit.*, pág.49.

preguntas del interrogatorio que se sostuvo en 1533 con motivo del pleito con Rodrigo Gil, uno de los testigos, Juan Sánchez de Alvarado contestó lo siguiente: “*Tiene la capilla otra puerta adonde a destar el infierno e pa entrar a la capilla menor un buen arco perpiño con buenas molduras*”⁵⁴. No parece que se esté refiriendo a una puerta falsa de escultura ya que, al testificar en favor de Rodrigo Gil, la valora como una de las demasías de la obra de cantería y no de la parte escultórica que correspondió a Gil de Ronça. Sin embargo tampoco es posible aparentemente que se encontrara a ras de suelo ni que fuera utilizable. La única conclusión posible es que el Infierno tenía un enorme desarrollo en la capilla con una solución que quizás recordara, aunque en mucho mayor tamaño, el artificio de la puerta desde la que se aparece la Muerte en la Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca, de cuya indudable dependencia de la escenografía teatral espero tener la oportunidad de ocuparme en otra ocasión.

Fuera de nuestras fronteras el mejor ejemplo que conservamos sobre la disposición e importancia del Infierno en el teatro se encuentra en la famosa miniatura del “Martirio de Santa Apolonia” de Jean Fouquet. En la miniatura como es sabido el pasaje hagiográfico es sustituido por la propia obra representada, ofreciendo así una información de inestimable valor⁵⁵.

Una prueba inequívoca de la extensión de este tipo de maquinarias teatrales de fuerte impacto dramático en España la tenemos en el “Auto del Juicio”, uno de los treinta y tres autos cuya representación ha sido documentada en la Catedral de Toledo entre 1493 y 1510⁵⁶. En la Semana Santa de 1510 la representación de esta obra requirió la participación de cuarenta actores, varios escenarios -al menos un cielo y un infierno separados-, algunos artificios sencillos como sepulturas que se abrían mediante goznes para dar entrada a las almas en el Juicio, y una curiosa maquinaria para la entrada del Infierno: una gran boca monstruosa que se abría y cerraba⁵⁷. Uno de los grandes atractivos debían de ser la multitud de diablos que vestidos con pellejos de lobos, carneros y raposos aterrizzaban -y divertían

probablemente- al público⁵⁸, lo mismo que los demonios de la capilla del Deán que “*no fazen sino traer almas y llevarlas*”. Otro Auto portugués recientemente exhumado parecía tener características muy semejantes⁵⁹ y en la Fiesta del Corpus celebrada en Salamanca en 1531 se registran pagos tan significativos como pólvora para los que hicieron de diablos, “sábanas blancas” y “pabellones” para el Paraíso, y colas de bueyes y una “sierpe” pintada para el Infierno⁶⁰. Se trataba de nuevo con toda probabilidad de un decorado simultáneo. Otra prueba mucho más detallada la tenemos en las Crónicas del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo correspondientes al tercer cuarto del siglo XV. En estas crónicas se encuentra por otro lado la primera noticia de una representación teatral fuera del ámbito de la iglesia. Las representaciones son continuas en la vida palaciega del Condestable, especialmente de Momos, pero también hay algunas más complejas como la Adoración de los Magos en Navidad o la que ahora me dispongo a describir.

La farsa empieza cuando un grupo de pajes vestidos de soldados se introducen en el salón y afirman llegar de una tierra lejana que había sido destruída por unas tropas enemigas. En el camino se habían encontrado con una enorme serpiente que se había tragado a algunos de ellos así que llegaban para pedir la ayuda del Condestable. Entonces:

*“A la puerta de una cámara que estava al otro cabo de la sala, en frente do estava la señora condesa, asomó la cabeza de la dicha serpiente, muy grande, fecha de madera pintada; e por su arteficio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y asimismo los pajes, como trayan las faldas e mangas e capirotos llenas de agua ardiente, salieron ardiendo, que parecía que verdaderamente se quemavan en llamas”*⁶¹.

La relación con la capilla de Zamora es, pese a que haya cambiado el contexto, muy estrecha. Todo hace pensar que el deán o los artistas por él contratados

⁵⁴ MARTÍ Y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág.65.

⁵⁵ Para una reconstrucción del teatro pintado por Fouquet *vid.* Henry REY-FLAUD, *Op.Cit.*, págs.125-132.

⁵⁶ Carmen TORROJA MENÉNDEZ Y M^a Luisa RIVAS PALA, “Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la Pasión de Alonso del Campo”, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, XXXV, Madrid, 1977.

⁵⁷ *Ibid.*, págs.56-57.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ En el *Auto de la Resurrección de Cristo Nuestro Señor*, un drama popular atribuido a la escuela de Gil Vicente (ed. Francisco RODRÍGUEZ PASCUAL, Salamanca, 1992) que indudablemente tendría lugar en un decorado simultáneo, tras la resurrección “Puestos los Pontífices en unos catafalcos, baja Jesucristo con un alba blanca a las puertas del infierno, y cantan dentro Adán y Eva y los demás santos lo siguiente...”. Una vez “desciende” al infierno -posible existencia de un decorado vertical- “Da Cristo un gran golpe. Abrense las puertas del infierno y revientan los demonios. Y Cristo da la mano a los santos, los echa fuera y cantan”, *Op.Cit.*, págs.26-28.

⁶⁰ ESPINOSA MAESO, “Ensayo biográfico de Lucas Fernández”, *B.R.A.E.*, X, 1923, págs. 567-603.

⁶¹ *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. de Juan DE MATA CARRIAZO, Madrid, 1940, pág.51.



Fig. 4.- Capilla Mayor de la Iglesia del Convento de San Francisco. Detrás, la Capilla del Deán.

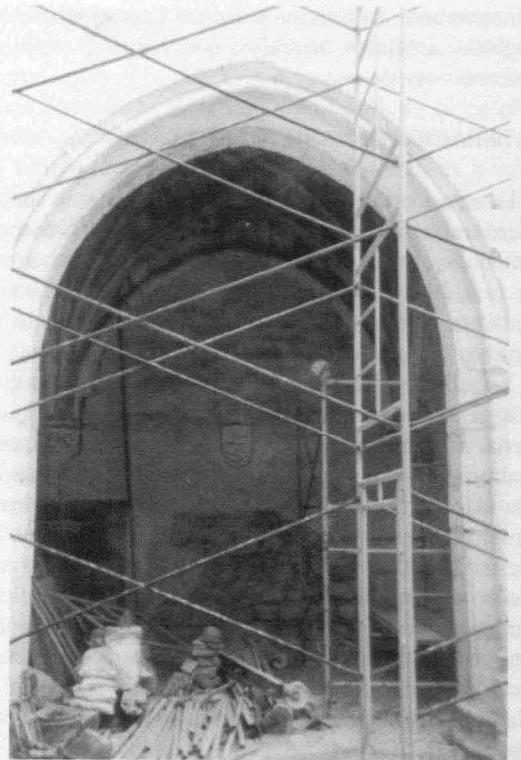


Fig. 5.- Capilla del Descendimiento.



Fig. 6.- Bóveda de la Capilla del Descendimiento.



Fig. 7.- Armas del Deán en la Capilla del Descendimiento.

intentaron hacer su Infierno a imagen y semejanza de los efectistas artificios teatrales que habrían visto en numerosas ocasiones.

EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

La relación del esquema general que hemos venido describiendo con el decorado teatral simultáneo se acentúa cuando lo comparamos con aquellas representaciones que tuvieron lugar en el interior de una iglesia o una capilla, lo que obligaba a adaptarse a un espacio de estrechas dimensiones.

La tesis que afirma que en la Edad Media no existe un lugar teatral propiamente dicho, sino el de la propia iglesia, ha sido sostenida por Elie Konigson⁶² y aceptada igualmente para los primeros pasos del teatro español⁶³. Para el caso zamorano quizás pueda valer el cercano ejemplo del teatro del salmantino Lucas Fernández. La edición del "Auto de la Pasión" tuvo lugar en 1514, tan sólo unos años antes de que se comenzara la capilla de Zamora. En este caso por ejemplo, la totalidad de los estudiosos han coincidido en afirmar que el lugar de la representación sería el interior mismo de la iglesia de Salamanca, bien en la nave central, en un lateral o junto al púlpito⁶⁴.

Esta identificación del espacio religioso y el escénico aproxima los términos de la comparación. De la misma manera que el propio Lucas Fernández reconoce que los recursos teatrales de los que hace uso, y que están recogidos en sus acotaciones escénicas, tienen la función de "provocar la gente a devoción"⁶⁵, el desbordamiento escenográfico de la capilla del deán don Diego Vázquez de Cepeda tiene una función dramática estrictamente religiosa: la recreación del drama histórico de la vida, Pasión y Juicio de Cristo para avivar la fe de los espectadores.

Volviendo al problema de la adaptación de una obra teatral medieval a un espacio religioso concreto, contamos con algunas reconstrucciones que son bastante ilustrativas. La primera de ellas es el plano de la Pasión de Bolzano que aunque alejado de nuestra área de estudio ha sido

considerado como "l'aboutissement d'une tradition commune à toute l'Europe"⁶⁶. Este plano es el único conservado que reconstruye la escenografía de un Misterio en el interior de una iglesia. La Pasión de Bolzano fue representada durante la Semana Santa de 1514 en siete jornadas cada una de las cuales tuvo lugar en una capilla lateral independiente preparada para la ocasión. En el plano se especifica el lugar que ocupaba cada una.

Todos los escenarios se colocaban en torno a un lugar central identificado como el Templo de Salomón. Eran andamios de un solo piso excepto posiblemente el Infierno (según la reconstrucción de Nordsieck) o más probablemente aquella que está marcada con el nombre de "angeli cum silete" (reconstrucción de Konigson⁶⁷), es decir el cielo, posiblemente para dar cabida al último de los episodios: el de la Ascensión.

El plano de la Pasión de Bolzano muestra de forma paralela la adaptación de los Misterios a la arquitectura del templo de una forma muy semejante a como aparentemente era la capilla de Zamora: diversas escenas en torno a las paredes del edificio marcan una pauta narrativa que se refuerza en el episodio final con un gran andamio de dos pisos.

Otro ejemplo que al parecer coincidía igualmente con esta disposición es el plano de la Pasión de Donaueschingen, considerado por H.Rey-Flaud como una de las pruebas concluyentes de que el teatro "en rond" era el habitual a fines de la Edad Media⁶⁸. El esquema como puede verse en el plano era muy semejante (excepto porque este estaba enigmáticamente dividido en tres secciones transversales) manteniéndose el parecido probablemente incluso en que sería la "mansion" del paraíso la única que estaba sobre elevada por encima de las demás⁶⁹.

Retrocediendo ahora al ámbito español las noticias escenográficas son infinitamente más escasas. Pese a todo, en el siglo XVI existen numerosas evidencias de la generalidad del escenario múltiple horizontal, desde la "Tragedia de San Hermenegildo" (Sevilla, 1580) hasta la multitud de obras cuyo desarrollo exige su utilización aunque ésta no se encuentre documentada⁷⁰.

⁶² *L'espace théâtral médiéval*, París, 1975.

⁶³ Vid. Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo profano en la Edad Media. Espacio escénico y escenografía", en *Historias y ficciones*, Valencia, 1992, pág.307.

⁶⁴ John LIHANI, *Lucas Fernández*, N.Y., 1973, pág. 109; Alfredo Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, 1975, págs.237-238 y N.D.SHERGOLD, *Op.Cit.*, pág.29.

⁶⁵ Lucas FERNANDEZ, *Farsas y Eglogas*, ed. Maria Josefa Canellada, Madrid, 1973, pág.222.

⁶⁶ E.KONIGSON, *Op.Cit.*, pág.45.

⁶⁷ *Op.Cit.*, pág.50.

⁶⁸ *Op.Cit.*, pág.53.

⁶⁹ M.BLAKEMORE EVANS, "The staging of the Donaueschingen Passion play", *The Modern Language Review*, Vol.XV, 1920, (págs.65-76), pág.72.

⁷⁰ W.HUTCHINSON SHOEMAKER proporciona varios ejemplos, desde el Auto de la Quinta Angustia (Burgos, 1552) a la *Comedia Pródiga de Luis de Miranda* (Sevilla, 1554) que habría necesitado diez escenarios simultáneos: *Op.Cit.*, págs.65-79. Una interesante discusión sobre los cuatro escenarios simultáneos necesarios para representar el Auto de Juan de Pedraza publicado en 1549 se encuentra en N.D.SHERGOLD, *Op.Cit.*, pág.37.

Otro grupo importante de obras son aquellas que aunque no sean obras teatrales propiamente dichas son susceptibles de ser representadas, exigiendo de este modo algunos escenarios horizontales simultáneos. Es el caso de las "Coplas de Vita Christi" de Fray Iñigo de Mendoza, cuyo carácter dramático defendió Charlotte Stern apasionadamente⁷¹. Esta autora piensa que aunque la representación de las Coplas no entraña la complejidad de los Misterios franceses ya que permite unificar distintos momentos dentro de una misma escena, en realidad las necesita para su representación, la cual posiblemente tendría lugar en el interior de una iglesia dentro de cuya estructura se adaptaría perfectamente⁷².

¿TERMINOLOGÍA TEATRAL?

Uno de los aspectos más curiosos de la documentación que transcribió Martí y Monsó sobre la capilla del deán don Diego Vázquez de Cepeda, y que considero un argumento importante en favor de mi hipótesis sobre la existencia de una fuente de inspiración teatral para la capilla del Deán, son los términos que fueron utilizados para describir sus elementos estructurales.

El primero y más sorprendente es el término "Cabaña", absolutamente original, hasta donde yo sé, en el vocabulario arquitectónico de la época. Con él se quiere dar nombre a una estructura de cantería nueva por sus funciones, aunque en realidad no pasaran de ser simples nichos, semejantes a los sepulcrales. Si volvemos al escenario simultáneo, recordaremos que Cohen señaló siguiendo a Petit de Julleville que el nombre que recibían cada uno de los andamios contiguos era el de "mansion", que en francés medieval -contrariamente al significado español moderno de la palabra- quiere decir precisamente casita o simplemente habitación⁷³.

Años más tarde el mismo autor corrigió esta generalización, se disculpó por haber contribuido a hacer de esta palabra un término técnico y señaló que existían

otras variantes para designar los mismos elementos del escenario, en especial "logis" (casa, vivienda...), "siège" o simplemente "lieu"⁷⁴. Como vemos algunos de ellos siguen remitiendo al mismo significado de la palabra española, lo que puede hacer pensar que tratándose de dos artistas del norte de Europa, uno francés y otro flamenco, los términos del contrato se redactaran empleando palabras que no eran sino la traducción directa de aquellos de la escenografía teatral que a ellos les serían bien conocidos.

El segundo de los términos es mucho menos equívoco ya que se encuentra numerosas veces utilizado en las obras teatrales tanto litúrgicas como vernáculas de la Edad Media española. En varias ocasiones se ha señalado que es un término característicamente teatral cuyos orígenes se remontan al litúrgico "Quem Queritis" y que procede de la Vulgata (Jn, 20,4)⁷⁵.

Me refiero el término "monumento" con el que se refiere aparentemente en el testamento del Deán al sepulcro de Cristo⁷⁶. Este "monumento" era de talla y estaba pintado. La palabra "monumento" no es es vocablo de descripción iconográfica y uno se pregunta por qué no fue utilizada la normal y corriente de "sepulcro". Como he anticipado aquel era un término común en el la jerga de la escenografía teatral, no sólo en España, sino también incluso en los Misterios franceses⁷⁷.

Parece ser que el "monumento" del teatro litúrgico español era un elemento de considerable tamaño. En la "Visitatio sepulcri" documentada en Granada cerca del comienzo del siglo XVI se construía una compleja construcción lo suficientemente grande como para colocar estatuas de ángeles en su interior; mientras tanto en Valencia para esa misma pieza -representada al menos hasta 1550- el "monumento" llegaba a tener tener varios escalones⁷⁸ y en el Auto portugués arriba citado parece distinguirse un "monumento" y un "sepulcro" en su interior, convenientemente amplió éste último como para que cupieran dos personas⁷⁹.

⁷¹ "Fray Iñigo de Mendoza and medieval dramatic ritual", *Hispanic Review*, Vol.XXXIII, 1965, págs.197-245. Esta misma opinión ha sido sostenida por N.D.SHERGOLD, *Op.Cit.*, pág.39.

⁷² *Ibid.*, pág.209.

⁷³ F.GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle*, París, 1888, Tome V, pág.154.

⁷⁴ G.COHEN, "Un terme de scénologie médiévale: lieu ou mansion?", *Mélanges offerts a Edmond Huguet* (1ª ed.,1940), Genève, 1972, págs.52-58. Del mismo autor ver "Le vocabulaire de la Scenologie Medievale", *Zeitschrift für Französische sprache und literatur*, LXVI, 1956, págs.14-21.

⁷⁵ N.D.SHERGOLD, *Op.Cit.*, págs.28-37. Richard B.DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958, págs.59-64 y 139-143.

⁷⁶ MARTÍ y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág.21.

⁷⁷ En un Misterio anglo-normando de la Resurrección se proporciona la siguiente anotación "En ceste manere recitom/ la seinte resurreccion./ Premierment apareillons/ Tus les lius e e les Mansions:/ le Crucifix primerement/ e puis apres le Monument. Citado en E.K.CHAMBERS, *Op.Cit.*, pág.82. Asimismo es el término utilizado en el Misterio de Mons(1501) : G.COHEN, *Op.Cit.*, págs.392 y 412. P.FRANCASTEL refiere la existencia de un "sepulcro" de uso paralitúrgico en la iglesia de Cividale hecho en forma de edículo con puertas al cual relaciona con las "máquinas" del Quatrocento: *La figura y el lugar*, pág.72.

⁷⁸ R.B.DONOVAN, *Op.Cit.*, págs.59-60 y 141 respectivamente.

⁷⁹ "Vuelve la Magdalena atrás. San Pedro y San Juan entran en el sepulcro...", *Op.Cit.*, pág.40.

Los libros de cuentas de todas las catedrales españolas están llenos de referencias a pagos “por el monumento” de Semana Santa tanto en el siglo XVI como en el siglo XVII, haciendo referencia siempre a algún tipo de arquitectura efímera. La costumbre que se conserva aún hoy en día en las iglesias españolas de decorar un altar en Semana Santa que recibe el nombre de “monumento” es indudablemente el resto de una antigua tradición fuertemente arraigada.

En España existen además varios ejemplos propiamente teatrales muy cercanos en el espacio y en el tiempo a nuestra capilla. El primero, el ya mencionado “Auto de la Pasión” (1514) de Lucas Fernández. Su última anotación escénica dice “Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancico en canto de órgano”⁸⁰. El segundo procede de la “Representación de la Pasión y muerte de Nuestro Señor”(1496) de Juan del Encina donde aparece el término “monumento” con idéntico significado⁸¹.

El término “monumento” no es privativo de la jerga escenográfica, aparece en otras ocasiones dentro de la poesía como por ejemplo en la “Pasión trovada”(Ca.1470) de Diego de San Pedro⁸², allí quizás por motivos poéticos. Sin embargo, la continua utilización de esta palabra en el teatro ya desde los tropos medievales, el hecho de que fuera una pieza independiente dentro de la “cabaña” dedicada al Sepulcro, e incluso el que el pasaje iconográfico del Entierro de Cristo se encontrara inusualmente duplicado en la capilla -por un lado lo que en el testamento se llama “Descendimiento”, que gracias a la descripción puede saberse que reproduce las figuras de un Santo Entierro, y por otra el “Sepulcro” aislado con la figura sola de Cristo sobre la tumba, lo que es una representación enormemente inusual- me lleva a dos conclusiones. Por una parte que la duplicación del pasaje, aunque finalmente no se llevara a efecto, estaba de acuerdo con la importancia dramática del Sepulcro, y en segundo lugar y dependiente de esta primera, que con su gran tamaño reproducía uno de los elementos básicos del decorado teatral religioso.

CONCLUSIÓN

La Capilla del Deán don Diego Vázquez de Cepeda era con bastante probabilidad una construcción única en España, lo que no significa que no se encontrara dentro de una tradición y un sistema de representación de profundas raíces medievales. En los inicios de la Edad Moderna existen una serie de corrientes que podríamos denominar “populares” y que manifiestan un desarrollo distinto, pero paralelo al de la gran escultura del Renacimiento. De este modo, en las mismas fechas en las que se construye la capilla del Deán de Zamora se está levantando en el Piamonte el gran santuario de Sacro Monte, en Varallo, que si originariamente surgió como conmemoración de los Santos Lugares, acabó convirtiéndose una gran representación de la Pasión de Cristo. Cuarenta y tres capillas en la Basílica dell’Assunta muestran un número igual de episodios del Evangelio con la combinación ilusionista de pintura y escultura. Este gran conjunto, completado lentamente a lo largo del siglo XVI ha sido descrito como un “teatro”, producto directo del sentimiento de la “maniera lombarda”⁸³, que tan estrecho parentesco muestra en ocasiones con la castellana.

El caso de Sacromonte como el de Zamora no parecen pertenecer a una tradición muerta, sino a una manifestación plástica en los inicios de su desarrollo. En nuestros estudios de historia del arte español, los historiadores tendemos a explicar la dialéctica entre lo tradicional y lo moderno identificando el primero de los términos con el gótico y el segundo de ellos con el Renacimiento, o incluso sencillamente con su decoración “al romano”. Sin embargo, existen una serie de elementos que pueden ser percibidos por una sociedad como igualmente “modernos”, es decir como pertenecientes a una corriente o moda en plena efervescencia, sin que por ello auguren el nacimiento de un nuevo estilo.

El caso de la influencia del teatro español es doblemente complejo. Por una parte el gran vacío que se extiende entre el “Auto de los Reyes Magos” hasta la “Representación del Naçimiento” de Gómez Manrique, y la polémica en torno a este vacío, dificulta enormemente

⁸⁰ Lucas FERNÁNDEZ, *Ed.Cit.*, pág.235.

⁸¹ “Representación a la muy bendita Pasión y muerte de nuestro precioso Redentor. Adonde se introducen dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre Padre y Hijo, camino del santo sepulcro. Y estando ya delante del monumento, allegándose a razonar con una mujer llamada Verónica (...). Va esso mesmo introduzido un Ángel que vino a contemplar en el monumento y les traxo consuelo y esperança de la santa resurrección”: Juan del Encina. *Teatro completo*, ed.Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Madrid, 1991, pág.117.

⁸² *Diego de San Pedro. Obras Completas*, III, ed. de Dorothy S.SEVERIN y Keith WHINNOM, Madrid, 1979, pág.230.

⁸³ Franco RUSSELLI, “Il Rinascimento”, en *La scultura italiana*, VV.AA., Milán, 1985, pág.166. El santuario de Varallo fue autorizado por bula de Inocencio VIII (1486) aunque su construcción se desarrolló lentamente. La conocida intervención de Gaudenzio Ferrari es de comienzos de la segunda década del siglo XVI, a lo que siguió una interrupción que no finalizó hasta 1560. Sobre la escultura del santuario ver: A.VENTURI, *Storia dell’Arte Italiana*, X 1, Milán, 1935, págs.644-648.



Fig. 8.- Uno de los cuatro "letreros" que coronan las capillitas.

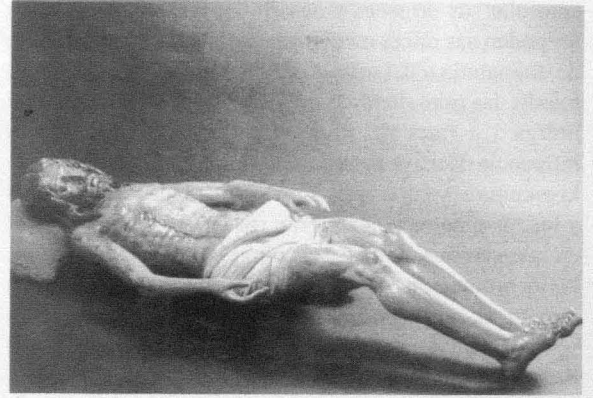


Fig.9.-Cristo Yacente. Convento de Santa Clara (Zamora).



Fig. 10.- Ecce Homo. Actualmente en el Convento del Tránsito (Zamora).

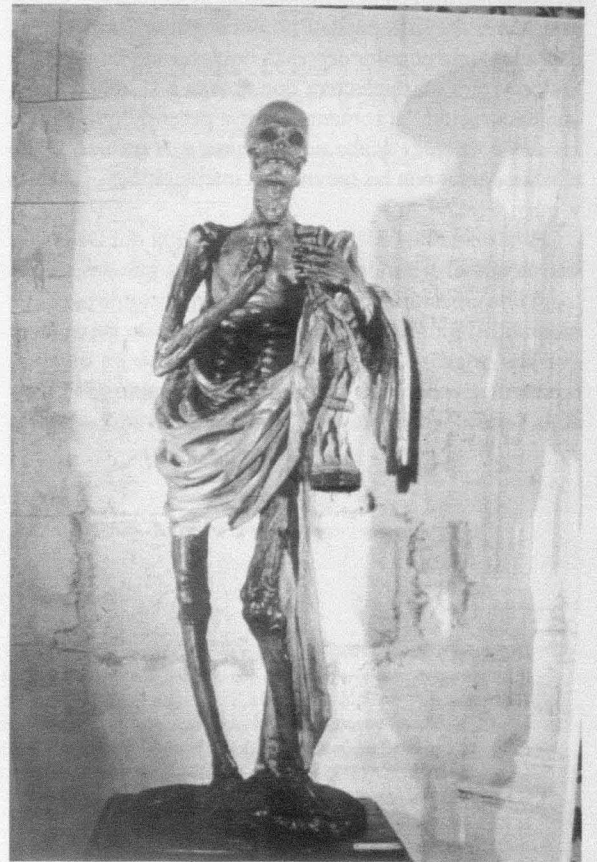


Fig. 11.- La Muerte. Museo Nacional de Escultura, Valladolid..

controlar sus orígenes y desarrollo; por otra parte están las poderosas raíces medievales de la primera generación de dramaturgos del reinado de los Reyes Católicos. Pese a todo, no cabe duda de que el desarrollo del teatro no litúrgico a fines del siglo XV tenía que ejercer una influencia decisiva para las artes plásticas, especialmente la escultura, ya que eran principalmente los entalladores y los imagineros quienes eran requeridos para colaborar en la escenificación de estas obras dramáticas. Así pues, la incorporación de artificios teatrales en cuadros y esculturas, sobre todo en estos últimos, aseguraba la novedad sin tener que recurrir al lenguaje culto del Renacimiento.

De lo que estamos hablando por tanto es de la vitalidad a principios del siglo XVI del lenguaje del gótico, o mejor de la fertilidad de sus posibilidades representativas. Este fenómeno se explica normalmente con la teoría del “canto del cisne” de la Edad Media elaborada por Huizinga, como si se tratara del último gran esfuerzo de un estilo agotado. Esta solución no deja de reducir la historia a una serie de compartimentos estancos⁸⁴. Por mi parte creo que habría que distinguir lo que hay de “elitista” o aristocratizante (el Renacimiento en el momento de su aparición en España) y de “popular” (el gótico tardío) en la metamorfosis de los estilos. Desde este punto de vista pueden producirse transformaciones paralelas -una popular derivada del lenguaje familiar del gótico y otra más selectiva que apunta a la adopción de una decoración “al romano”- aún a pesar de que una de las dos corrientes acabe por arrastrar a la primera, todo ello sin contar con las inevitables interacciones entre uno y otro.

El sistema de ordenación de la Capilla del Deán con sus nichos distribuidos a lo largo de las paredes es por tanto una creación original, sin duda impactante para una mentalidad religiosa. En cualquier caso, esto no excluye que sus orígenes no puedan encontrarse ya en diversas representaciones medievales, como por ejemplo en algunas de la Jerusalén Celeste, desde su aparición en los Beatos

hasta diversos ejemplos miniados del siglo XIII. En estos ejemplos Baltrusaitis ha mostrado la continuidad de una perspectiva “invertida” o aplanada que se revitaliza en los comienzos del gótico⁸⁵, asegurando de este modo sus profundas raíces medievales pero también su vitalidad a través de los siglos.

Su indudable relación con el decorado simultáneo, especialmente con la reconstrucción de la Pasión de Bolzano, ya ha sido igualmente resaltada⁸⁶. Uno y otro, el teatro y las artes plásticas, proyectan así una determinada visión del mundo y de la historia que está fundamentada en la fragmentación de la perspectiva (la escultura y la pintura) y la simultaneidad del tiempo (el teatro) según un esquema de pensamiento que es tan medieval como actual en la España de 1520.

Por último hay un aspecto que no debíamos de olvidar como es el de la relación entre el programa escultórico y la liturgia.

Una capilla funeraria, como desgranó hábilmente Philippe Ariès, es ante todo el lugar en el que se van a fundar una o varias capellanías. El objeto primordial es el de crear un espacio para la celebración de una liturgia estrictamente regulada con la que elevar las plegarias por el alma del difunto. Sin ella, la arquitectura esta vacía.

De la misma manera, la dimensión religiosa del teatro medieval ha llevado a definirlo dadas sus características escénicas como “un teatro de la comunión y de la participación”⁸⁷, resaltando así sus rasgos litúrgicos. Y de esta forma, la organización cerrada de los escenarios, bien sean teatrales o escultóricos, tiene una función simbólica indudable que es la de recrear en torno a un círculo la abolición del tiempo histórico para así sustituirlo por la eternidad de Dios⁸⁸. Este es un principio básico de la interpretación fenomenológica del espacio religioso⁸⁹. Desgraciadamente no sabemos si la liturgia de la capilla se relacionaba luego de algún modo con las distintas “cabañas”, otro de los aspectos que como todos los que ha arrastrado su lamentable mutilación nos están vedados a los historiadores.

⁸⁴ De hecho algunas críticas importantes al “dogma” de Huizinga inciden en la rigidez de esta separación. Jacques LE GOFF ha escrito que si se le hubiera preguntado a Huizinga que cual era la idea central de su libro habría contestado que la relación íntima de la Edad Media y el Renacimiento: “Entretien de Claude Mettra avec Jacques Le Goff a propos de la réédition du livre de J. Huizinga” en *L'Automne du Moyen Age*, París, 1980, pág. III. Sobre el estado actual de esta vieja polémica puede verse el reciente libro de Jacques Heers en el que considera el “Otoño” como una entelequia más lo mismo que la del Renacimiento: *Le Moyen Age, une imposture*, París, 1992.

⁸⁵ Jurgis BALTRUSAITIS, *Réveils et prodiges*, París, 1988, pág. 124.

⁸⁶ E. KONIGSON, *Op. Cit.*, pág. 47.

⁸⁷ H. REY-FLAUD, *Op. Cit.*, pág. 279.

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 278.

⁸⁹ Sobre este aspecto ver el trabajo inspirado en Mircea Eliade de Jean LAUDE: “L'histoire, la peinture et la Mise en scène d'événements passés” en *La Mise en Scène des œuvres du passé. Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot et André Veinstein*, París, 1957, (págs. 129-160), especialmente págs. 151 y ss.

APENDICE

DESCRIPCION DE LA CAPILLA
SEGUN EL CONTRATO (21-XI-1521)

DESCRIPCION SEGUN
TESTAMENTO (25-x-1525)

| | Medidas en pies: | | | |
|-----------------------------|------------------|----------------------------|-------|-------------------------------|
| | Ancho | Alto | Hueco | |
| 1/-ANUNCIACION | 9 | - | 4 | 1/-ANUNCIACION |
| 2/-NACIMIENTO | 13 | 15 | 4 | 2/-NACIMIENTO |
| 3/-NEGACION | 11 | - | 4 | 3/-NEGACION |
| 4/-ECCE HOMO | 9 | - | 4 | 4/-ECCE HOMO |
| 5/-CRUCIFIJO | 11 | 25 | 4 | 5/-CRUCIFIJO |
| 6/-DESCENDT° | 12 | 30 (El arco de 26 pies) | 18 | 6/-DESCENDIMIENTO |
| 7/-SEPULCRO | 10 | - | 4 | 7/-SEPULCRO |
| 8/-RESURRECCION | 10 | - | 4 | 8/-RESURRECCION |
| 9/-ASCENSION* | - | - | - | 9/-ASCENSION 9.bis/-JUICIO |
| 10/-S.MIGUEL Y LA MUERTE | 8 | - | 4 | 10/-S.MIGUEL Y LA MUERTE |
| 11/-JUICIO | 18 | 20 | 4 | 11/-S.CRISTOBAL |

* Martí y Monsó transcribió "Circuncisión", pero la lógica iconográfica y la comparación con el Testamento sugieren esta corrección.