

## En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo

JULIA BARROSO VILLAR

### SUMMARY

*This retable of first half of the XVIIth. century, already classified by Professor Gómez Moreno and other scholars as belonging to the Spanish-Flemish style, may be compared, because of its quality, to the two other great coeval cathedral retables in Toledo and Seville. The former retable keeps a certain parallelism with these latter two, though that in Oviedo has not as great space ambition as the Sevillian one; it is closer to the retable in Toledo because of its soberer plan, documented as by Giralte of Brussels. Beside Giralte, the collaboration of Juan de Balmaseda and the gluing and gilding completion by León Picardo are also documented. It is quite strange the non contribution of Alonso Berruguete, in spite of his contribution to the work was required. To sum up, we outline a reflection upon the hypotheses enounced up to date, referring to iconography, structure and style of the work as a whole and to its relation with the two other great retables and with the two above mentioned great Spanish-Flemish cathedral retables. As far as regards to the relation with the surrounding space in the main chapel, the whole happens to be like a big tapestry largely hiding the architectural frame in which it is inserted.*

### PREAMBULO

Obra que pertenece al primer tercio del siglo XVI, tras la atención que le dedicaron el profesor Gómez Moreno y los investigadores Cuesta y Arribas, a pesar de ser comúnmente admitida su destacado lugar entre los de su género, el hispanoflamenco, ha quedado en el aspecto investigador relegada a cierto olvido. Ciertamente se menciona de manera habitual entre las cosas memorables de valor artístico de la Catedral ovetense, pero casi siempre en el mero terreno de las descripciones. Tal estado de la cuestión

tiene alguna causa que probablemente no es del todo consciente. Se podría pensar en el *tabú* que supone para los investigadores, el tener constancia de la existencia y publicación de la documentación de la obra. Este hecho, en vez de animar a posteriores investigaciones, a entrar en mayores profundidades a personas con los conocimientos adecuados, parece que ha servido de freno para dar por zanjada la cuestión'.

También hay que tener en cuenta la dificultad de aportar datos en sustancia interesantes, una vez despejado lo posible, y sentado lo que por falta de nueva documentación, ha quedado como pasto de las especulaciones. Con todo ello como preámbulo, unido a la confesión de que nada podemos aportar en el terreno de lo documental y sólo algunas sugerencias en el resto de los aspectos, es preciso que fijemos aquí nuestro cometido: consistirá en una reflexión sobre las hipótesis hasta ahora enunciadas, en una alusión a la iconografía y estructura del total de la obra en relación sobre todo con los otros dos grandes retablos hispanoflámencos, los de Sevilla y Toledo. En algunas precisiones sobre el estilo y la factura, y por último, en la relación espacio circundante y retablo mayor.

Con todo ello deseamos sobre todo volver a situar entre los asuntos que requieren una actualización tan importante conjunto escultórico, dentro de este *corpus* sobre retablistica española de la Universidad de Murcia donde creemos no debía faltar la alusión al tercer retablo en importancia de aquel período, al decir de Gómez Moreno y comúnmente admitido.

## DESCRIPCION DEL RETABLO

La obra se considera de manera habitual y unánime entre las tres primeras en su género, y ligeramente posterior a las de Toledo y Sevilla. Se ha descrito con relativa frecuencia este retablo de la Catedral de Oviedo, por lo que pasaremos a dar una somera descripción del mismo, a fin de centrar la cuestión. Consta de cinco calles de cuatro cajas cada una salvo la que hace el número impar, la central, que tiene tres, según modelos normales en el retablo gótico<sup>2</sup>. Cuenta además con un banco, también conforme a los cánones estilísticos del momento.

El formato es cuadrado, de dimensiones cerca de 12 por 12 metros, adaptándose la figura geométrica mediante articulación de cada una de sus

---

1 Al referirse a este retablo, considera Francisco de Caso en la E.T.A., vol. 4, Arte 1, pp. 310-11 que se trata de una «obra más alabada que estudiada», opinión que compartimos totalmente.

Por otra parte, Manuel Gómez Moreno dedica un extenso artículo al retablo en «*Archivo Español de Artes*», y la documentación aparecida tanto en los archivos catedralicios como en el de Simancas es publicada en el mismo número de la revista (XXV, 1933) por José Cuesta y Filemón Arribas.

2 Se ha llegado a sugerir una posible incapacidad compositiva de los autores debido a este aspecto, lo que no parece en absoluto lógico dados los modelos dominantes. Por ejemplo, el retablo mayor toledano ubica a diferente nivel la calle central que las laterales, lo mismo que hace Forment para el del Pilar de Zaragoza, entre otros muchos ejemplos posibles.

calles a la forma de la cabecera del templo, espacio que, por cierto, ha sido menospreciado en sí mismo como obra arquitectónica, eclipsado por el retablo destinatario del mismo<sup>3</sup>. El remate es recto como el de Sevilla, aunque en diferente marco arquitectónico, y se diferencia del escalonamiento del toledano. Se ha aludido a la posibilidad de una alteración de una traza inicial que podía haber sido escalonada en el ático, pero no hay causa definitiva para aceptar esta hipótesis, que particularmente tendemos a rechazar sobre todo por razones iconográficas, ya que el Calvario en nuestro caso culmina el retablo como caja superior de la calle central al mismo nivel en su límite externo que el resto de los cuerpos, y tal cambio pensamos que habría supuesto una fuerte alteración de la composición del Calvario para adaptarse a un espacio diferente, probablemente un poco más amplio en el caso de haber sido un remate escalonado. Cuenta con veintitrés casamentos, y múltiples figuras de bulto en las entrecalles con figuras de santos y profetas (Fig. 1).

### Autores y cronología

Estos aspectos están perfectamente documentados, en cuanto a sus líneas básicas, en la transcripción publicada por Cuesta y Arribas<sup>4</sup>. Allí se estipulan las condiciones del contrato con fecha de traslado de 19 de septiembre de 1511, hecho el 30 de agosto del mismo año, siendo Obispo y promotor de la obra don Valeriano Ordóñez de Villaquirán. La misma debe de correr a cargo de *Giralte de Bruselas* según su propia traza:

«... que el dicho Giralte ha de faser el retablo de la dicha iglesia de talla e imagineria, solamente de las maderas que se le dieren para faser el dicho retablo el qual ha de faser de la muestra que el dicho maestró ha dado a su señoría...»

Será el propio Giralte quien deba comenzarla el día de Pascua de Flores siguiente con los oficiales que él considere oportunos. Deberá asimismo, respecto al ciborio o sagrario existente previamente, aprovechar lo posible:

«Item que las maderas e imaginerias que oy estan en el ciborio, que el dicho Giralte aproveche todo lo que podiere dello para el retablo y que lo que metiere dello que aquello se cuente en la obra a vista de los oficiales que se han de tomar para tasar la obra.»

Casi cuatro años más tarde, Giralte hace un requerimiento que es contestado por el Cabildo con fecha 18 de mayo de 1515, donde se le 'dice no tener dinero para cumplir con el maestro, «porque el producido por la

<sup>3</sup> DE CASO, Francisco: *La construcción de la Catedral de Oviedo*, Universidad de Oviedo, 1981.

<sup>4</sup> CUESTA, José y ARRIBAS, Filemón: «La documentación del retablo», A.E.A. 1933, pp. 7 a 20.

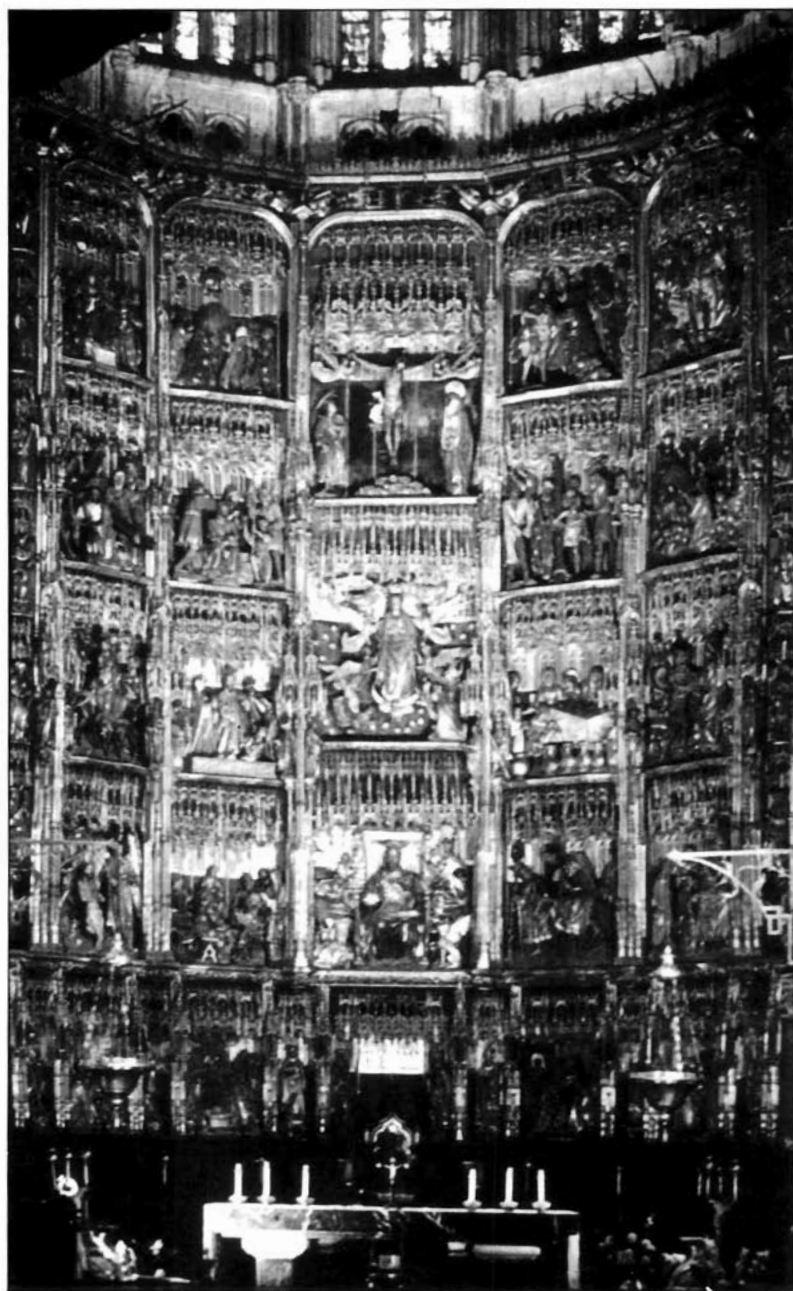


Figura 1. *Retablo mayor de la Catedral de Oviedo.*

predicacion de los casos de la Iglesia, que estaba destinado a este objeto, esta en poder del señor Obispo, sin intervencion del Cabildo y, por tanto, que Giralte debe repetir su protesta ante dicho señor Obispo don Diego de Muros» (pg. 9). Se trata del primer altibajo formal en la construcción de la obra, que continuará bajo diversas vicisitudes, donde se apela a la tradicional rivalidad de poderes entre Obispo y Cabildo catedralicio.

Tres años después, es ya *Juan de Balmaseda* quien, como «ymaginario vezino de la cibdad de Burgos», otorga una carta de poder a nombre de su criado Cristóbal de Forcia u Orcia, el día 15 de junio de 1518 en la ciudad de Oviedo, el cual el 25 del mismo comparece para cobrar cincuenta ducados en su nombre.

El siguiente paso documental se produce nueve años después, tiempo en el que pudo trabajar Juan de Balmaseda sin que sepamos hasta qué límite. Se trata de una carta de obligación, de las capitulaciones firmadas por don Diego de Muros con *Alonso Berruguete* el 17 de julio de 1527 por valor de 1.700 ducados, con un plazo de año y medio para la ejecución total de la obra que faltaba: desasentar y asentar lo hecho, emplastecer, encanamar las juntas, enyesar, dorar, esgrafiar, y otras labores similares, poniendo buen cuidado en especificar las líneas básicas del cromatismo y sus calidades<sup>5</sup>.

Sin que medie constancia de otras circunstancias, y con la suposición de Gómez Moreno de que probablemente otras ambiciones en la Corte apartaron a Berruguete de esta misión, se firman nuevas capitulaciones con *León Picardo* el 22 de mayo de 1529, dos años escasos después, tiempo en el que acaso pudo Berruguete realizar o dirigir más obra en Oviedo de lo que habitualmente se supone. El espacio temporal transcurrido es superior al año y medio de plazo otorgado a aquél. Había nuevo Obispo, don Diego de Acuña, y entre los contrantes por parte de la catedral figuraba el licenciado don Fernando de Valdés, como «administrador de la fabrica e bienes e cosas della» y como deán electo. A *León Picardo* se le encomienda básicamente la labor de pintar lo hecho. Tras los preámbulos, se dice:

«... dijeron que por quanto en la dicha S. Y. y Capilla mayor de ella tenian y estaba fecho un solene retablo de mazoneria e ymagineria de bulto y para le hacer pintar y poner en toda perfeccion como la obra del requiere avian procurado y trabajado por aver maestro pintor tal que supiese e podiese pintar e poner la dicha obra en perfeccion y teniendo noticia del dicho Leon Picardo que es tal y tan suficiente maestro en el oficio de pintor para le pintar y poner en la dicha perfeccion como por experiencia se ha visto en otras obras solenes que en estos Reynos ha hecho e que ansy hara e pintara el dicho retablo y para lo hacer pintar y perfeccionar los dichos señores por su parte y el dicho Leon Picardo por la suya ficieron hordenaron e asentaron los capitulos e condiciones siguientes de esta guisa: ...»

<sup>5</sup> Según Cuesta y Arribas, en *ob. cit.*, p. 13, hay otro traslado que parece más antiguo y que discrepa muy poco del que reproducen, «pudiendo reducirse estas discrepancias al nombre de Alonso Berruguete, pues en éste siempre se escribe Berruguete y en el otro <deBerruguete>, y alguna otra palabra mal leída».

y se continúa detallando la labor a hacer: limpiar, encolar, aparejar, dorar, dar los colores, hacer brocados, todos ellos «diferenciados segund que pertenesca a la ystoria que biniere en la dicha caixa...», además de encarnar las figuras «... con olio de nueces graso porque es lo mejor de quanto se puede usar para que no torne amarillo y los cabellos de las ymagines de nra señora y de los angeles y de las henbras han de ser de oro mate y de los varones de las colores que mejor pertenesciera a cada figura conforme al natural de cada una de ellas» (pg. 15).

A Picardo se le exigen una serie de condiciones y capítulos, de lo que destacamos:

«Primeramente, que el dicho Leon Picardo por su persona y no por otro maestro comenzara mediara y acabara el dicho retablo segund y de la manera que los Capítulos susodichos que dio firmados de su nombre se contienen y no alzara la mano del ny se ausentara por poco ny mucho tiempo hasta acabar el dicho retablo en toda perficion y le dexara asentado...»

«... Item que... acabara las dichas obras ... en espacio de dos años primeros siguientes, los quales comienzan a correr de oy dia del otorgamiento deste contrato e que comenzara a le quitar e limpiar hasta primer dia del mes de Agosto de este presente año de mill e quinientos e veinte e nueve años...»

«... Item que si por ventura contesciere que Dios no quiera que el dicho Leon Picardo fallestiere antesde acabar las dichas obras que en tal caso los dichos señores Obispo Dean e Cabildo puedan tomar maestro que a ellos bien visto sea para la acabar a costa del dicho Leon Picardo.»

Se obligan, por otra parte, a pagar al maestro **2.500** ducados de oro más la tasación final. Otro documento de **1530** manifiesta las quejas de Picardo a sus patronos sobre la dureza de una de las cláusulas relativa a la libre tasación, y el Cabildo se las acepta. El documento de tasación recogido en las Actas del Cabildo en lunes **3** de julio de **1531**, valora la obra realizada en **926.500** maravedís, diciendo haberse realizado la parte pactada, faltando por asentar las chapas de los brocados de las cajas que son **23**:

«Otrosy que porque las chapas de los brocados de las quaxas que son XXIII quaxas no estan asentadas asta que las estoryas se pongan que el dicho Leon las acabe y ponga y quede esto a su concyencya el balor de ella...»

«... Otrosy en la quaxa de Señor San Salvador a de llebar unos rayos y trono que no esta echo de bulto que echo lo dore y lo asyente y que el balor dello quede a su concyencia para que esto y los brocados se lo manden pagar.»

«Y esto todo susodicho deqlaramos y pronuncyamos por nuestra definytiba sentencya y lo fyrmanos de nuestros nombres. Andres de Espinosa- Andres de Najera.»

También recogen una carta de pago firmada por Leon Picardo, con fecha 4 de julio de 1530.

Se suele admitir la no participación de Berruguete en la obra, según la hipótesis de Gómez Moreno seguida por el resto de los investigadores<sup>6</sup>.

### Estilo

Se trata de una obra que obedece casi por entero al modelo de retablo hispanoflamenco, realizado en madera y policromado, en búsqueda de efectos pictóricos. La estructura y los elementos ornamentales son enteramente góticos por una parte; el sentido formal que anima las figuras se inserta en un vaguísimo intento de superar el esquematismo figurativo goticista para adoptar una tendencia ligeramente más modulada y suave, en línea con el naturalismo aunque no se acerca a modelos italianos prácticamente en ningún caso. Por otro lado, han sido resaltadas las posibles autorías de los relieves en función del estilo personal, pero muy poco se puede asegurar al respecto, faltando elementos que permitan hablar del estilo de Alonso Berruguete, ni definir la labor pictórica de Picardo si es cierto que la labor restauradora del siglo XVIII la alteró gravemente.

Está claro que la traza se debe a Giralte de Bruselas, ejecutada entre 1511 y 1529. Trabajaba por entonces en la sillería de coro de Zamora, habiendo percibido Gómez Moreno semejanza en el plegado de paños de ambos lugares. Es de carácter borgoñón, manifiesto en la sinceridad argumental, en la tendencia narrativa, la falta de afectación, y en los brazaletes del trono del Salvador y el Sepulcro de Cristo. Se le atribuye también por el estilo los rostros de la Virgen en la Huida a Egipto y en las Bodas de Caná, el José de la Circuncisión, y San Roque. Gómez Moreno le atribuye además la Virgen de la Asunción central, con el retrato donante del Obispo Villaquirán. En el banco hay diferencias claras de **manq** entre las escenas de la Anunciación, Visitación y Epifanía, y los Santos Padres de las entrecalles, figuras más toscas que las de Giralte, quizá aprovechadas del ciborio del lugar original.

Balmaseda a su vez pudo ayudar a Giralte en el diseño de algunas imágenes, siendo más efectista de estilo. Pero aunque se trata de un autor de personalidad bien definida, cuando trabaja en Oviedo oscila entre los veintiséis y veintinueve años, es decir, aún no había madurado plenamente su manera de hacer. Son suyas, o así se viene conviniendo, la Duda de Santo Tomás, y es perceptible también su huella en el Calvario, la Flagelación, la Vía Dolorosa, la Coronación de Espinas y el San Roque del banco. Pliega las ropas de un modo menos suavizado que el de Giralte, y la expresión de

---

6 DE CASO, F., por ejemplo, se suma a esta posición: «Digamos finalmente que para dorar y pintar la obra fue contratado en el año 1522 Alonso de Berruguete por la importante suma de 2.200 ducados, pero a la postre quienes se encargaron de ello fueron León Picardo y Miguel Bingeles, quedando concluido el trabajo en el año 1531. Su labor no puede hoy día ser apreciada, porque el retablo fue repintado en el último cuarto del pasado siglo», en «Arte gótico en Asturias», *Enciclopedia Temática Asturiana*, vol. 4 (Arte 1), pp. 311.

los rostros es intensa. Da gran expresividad a personajes como **Pilatos**, Cristo en la Flagelación, el esbirro que se ríe en la **Coronación** de Espinas y a los Profetas. Aparecen por tanto hermanados dos autores de estilos diferentes, como el flamenco borgoñón y el inicial renaciente, pero en una fusión bien lograda.

Respecto a Berruguete, aunque cronológicamente se respetó el tiempo previsto para su trabajo como ya se señalaba anteriormente, no se denotan huellas claras de su trabajo, bien porque no lo llegara a realizar o porque, en caso de haberlo hecho, se adaptara a una línea previa marcada por el goticismo sin exageraciones manieristas, mezcla que tanto caracterizaría al maestro de Paredes de Nava.

León **Picardo**, al que se añade Bingeles, es el autor de la pintura, dorado, y demás operaciones especificadas al señalar a los artistas que intervinieron en el retablo. Dado que no es seguro que el aspecto actual se daba a él, es preciso ser cautos en las afirmaciones respecto a su estilo. Sí se debe señalar que a pesar de la prolijidad en colorido, esgrafiados, dorados, y demás aspectos que señalan los documentos, entre los que se señalaban incluso realizar «labores del romano» para las vestiduras, el resultado es de gran valor pero dentro siempre de una conservadora línea goticista. Como decoración en los ropajes predomina un fondo de colores lisos, a los que se sobrepone o entresaca en oro, unos detalles florales a modo de estampado. No se encuentran en cambio los ricos juegos de brocados y otros virtuosismos de obras como las de Sevilla por ejemplo. No parece probable que la restauración haya podido alterar tanto el efecto como dan a entender otros autores, como para que su estilo sea irreconocible. Pensamos más bien que éste se encuentra ahí casi intacto, con la pátina del tiempo de nuevo legitimando la escandalosa novedad que pudo aportar su limpieza en el XVIII, ni más ni menos que ocurre con otras obras artísticas cuando se restauran y limpian, dando pábulo a especulaciones sobre la pérdida del estilo original.

## Iconografía

Se representa en este retablo la vida de Jesús, dentro del estilo narrativo gótico final, sin prácticamente alteraciones del orden cronológico del texto bíblico, salvo en pequeña medida para la calle central, donde se suceden, de abajo hacia arriba, la *Maiestas Domini*, la *Asunción de la Virgen* y el *Calvario*.

**Banco.** En su caja izquierda comienza el ciclo, con las escenas de *La Anunciación*, *La Visitación*, *La Adoración de los pastores* y *La Epifanía* (Figs. 2, 3 y 4). Las escenas se enmarcan bajo doseletes góticos de bovedilla estrellada en unos espacios que tienen de común el fondo de ventanales góticos insinuados en bajorrelieve, como en el resto de las escenas, salvo las tres de la calle central. Los detalles alusivos a la concreción espacial y ambiental son marcadamente realistas, con el desenfado de las representaciones flamencas de la época inmediata precedente, como puede verse en el pastor que bebe de un odre tras la Adoración, que ocupa justamente un





Figura 2. *Retablo mayor de la Catedral de Oviedo. Visitación.*



Figura 3. *Retablo mayor de la Catedral de Oviedo. Nacimiento.*



Figura 4. Retablo mayor de la Catedral de Oviedo. Epifanía.

lugar tan preferencial como es el centro, tras el arco simbolizante del edificio del pesebre (de dovelaje radial, irregular, que recuerda los arcos de casonas de la época). También ese realismo se percibe en los objetos a lo largo del conjunto del retablo, como en el banco, las espadas, copas y cofre de ofrendas de los Magos. Dos ángeles sobrevuelan en forzado escorzo la misma escena, conforme a las descripciones textuales del asunto, con parecido sabor flamenquizante. La Epifanía se atiene a una descripción evolutiva. El Niño ya algo crecido como corresponde, está sentado en brazos de su madre, entronizada a lo *Theotokos*, a la que flanquean los tres Magos y José, de pie al fondo. La figura de Baltasar responde a la tradición popular de oriental negro que lleva turbante. Entre las cajas del banco están las figuras de los Santos Padres y un San Roque, que han debido pertenecer al ciborio que ocupaba el lugar del actual retablo mayor.

**Calles laterales.** En el **primer cuerpo** las escenas son, de izquierda a derecha: *Presentación en el Templo*, *Huida a Egipto*, *Circuncisión* y *Bautismo de Jesús*.

El fondo es el de los arquillos góticos ya enunciado. Los realistas se basan en los puros objetos, y por otro lado la ausencia de un paisaje naturalista es notoria en el caso del río Jordán, similar a un tobogán pintado de azul ante el que resbala el cuerpo de Cristo.

El **segundo cuerpo** comienza con *Las Tentaciones de Jesús*, *Las Bodas de Caná*, *La Resurrección de Lázaro*, y termina con *La Entrada en Jerusalén*. Reciben un tratamiento similar a las anteriores, con un ingenuo énfasis en objetos tales como las cráteras y jarros para el vino alineados en primer término en el suelo, o la perspectiva empírica de la mesa cubierta de un mantel azul, no mucho más primitiva que la del retablo mayor de la catedral sevillana cuando se representan el Lavatorio de Pies, o la Última Cena. Cristo aparece como joven imberbe junto a su madre, y se resalta su condición divina mediante el nimbo dorado que flanquea su cabeza. De efectos primarios resulta el demonio de las tentaciones, esquelético diablejo de tonalidad azul.

En el **cuerpo tercero** se alude a la Pasión de Cristo, en contraposición con las escenas de su nacimiento, vida pública y milagros. Ahora se comienza por *La Oración en el Huerto*, para seguir el ciclo con la *Flagelación*, la *Coronación de Espinas* y *Cristo con la Cruz a cuestas*. Respecto al **cuerpo cuarto**, recoge las escenas de la Segunda Venida de Cristo, tras la Resurrección. Se trata de la *Duda de Santo Tomás*, *Resurrección*, *Ascensión* y *Pentecostés*. En medio de las cuatro, corona el retablo dentro de la misma línea de remate el *Calvario*.

En la **calle central** aparecen, de abajo hacia arriba, la *Maiestas Domini*, con Cristo entronizado como Señor del Universo entre los símbolos apocalípticos de los cuatro evangelistas o tetramorfos (Fig. 5). La escena se recorta sobre un fondo de oro, que realzan el respaldo del trono y los arquillos góticos en bajorrelieve, iguales a los de las demás cajas. En segundo lugar, la *Asunción de la Virgen*, rodeada de ángeles que vuelan, hechos con ingenuo estilo (Fig. 6). En este caso hay una novedad iconográfica, constituida por la figura *orante* del Obispo don Valeriano Ordóñez de Villaquirán, que figura en el lado inferior izquierdo de la composición, con la mitra y el manto de púrpura. Se trata de la introducción en el arte asturiano de los nuevos aires humanistas del Renacimiento, con la incorporación del mecenas impulsor de la obra, según se deduce de la documentación, a la gran temática central de motivo sacro. Sigue para ello los modelos del arte flamenco pictórico. El fondo de arquillos se limita a la parte alta de la escena, predominando para el resto un fondo azul tachonado de estrellas. La tercera caja en orden ascendente, límite superior al mismo tiempo y culminación del ciclo iconográfico, la constituye el *Calvario*, Cristo en la Cruz acompañado de las figuras, en pie y a los lados, de María y Juan. El fondo mantiene para su parte alta los arquillos, apenas perceptibles, pero en él es muy de destacar la labor paisajística pictórica de una sombría naturaleza arbolada con celaje de tono dorado, tal vez los *lexos* a que aludía el documento descriptivo de la labor pictórica que debía hacer Picardo según instrucciones del contrato, lo que indica la evolución estilística de la obra.

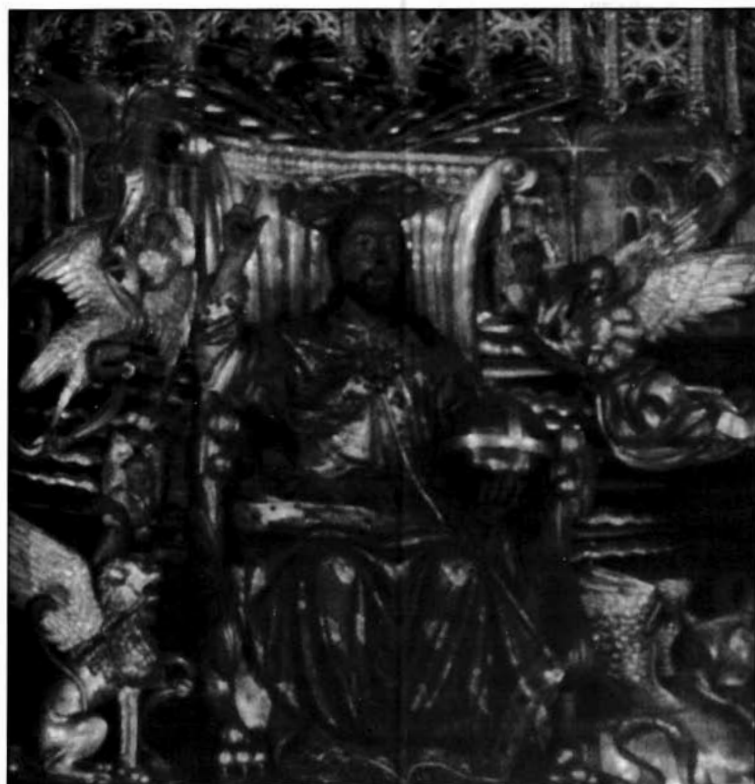


Figura 5. *Retablo mayor de la Catedral de Oviedo. Salvador.*

El resto de los paisajes y objetos representados por exigencia iconográfica son por lo general relieves, de realista y a la vez ingenua concepción: el río Jordán del Bautismo, muy diferente de la ondulación del caso sevillano estilísticamente mucho más evolucionado; Huerto de los Olivos, el arpa del rey David, y otros enseres ya mencionados al hacer apreciaciones de carácter estilístico.

### **Consideraciones finales**

Como resumen, digamos que la obra es en buena medida equiparable con las otras dos maestras de Toledo y Sevilla, diferente de la primera en su estructura en cuanto al escalonamiento y el número de cuerpos, tres



Figura 6. *Retablo mayor de la Catedral de Oviedo. Asunción.*

también para las calles laterales en Toledo. Respecto a Sevilla, no cuenta con la enorme ambición espacial del retablo mayor de esta catedral, hecho a tono con la desmesura en planta del edificio, con siete calles, cuatro cuerpos, y remate también plano como en el caso ovetense, aunque con la gran diferencia del barroquismo efectista del artesonado de la cubierta con que enlaza, bien distinto de la sobriedad arquitectónica del asturiano en su remate, donde son perceptibles los angelados de los arcos góticos en piedra, que seguramente sugirieron en la traza del retablo los relieves bajos de arquillos, así como se da lugar a la más ortodoxa solución en gótico, de hacer visibles las vidrieras, semejante en ello a Toledo.

La calidad de la obra se ha puesto de relieve en anteriores ocasiones, con lo cual nos resta resaltar la concepción flamenco borgoñona, teñida levemente de renacimiento, que en trazas arranca de maestros flamencos

como Giralte de Bruselas, para pasar por las manos diversas de maestros escultores y pintores de escuela y gusto castellano. Con este gran tapiz se oculta en gran medida el espacio arquitectónico en que encaja.

La obra no tendrá una continuidad inmediata en la región, siendo un eslabón mucho más evolutivo del mismo el retablo pintado y esculpido de Santa María de Llanes<sup>7</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- CASO, Francisco de: *La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587)*, Universidad de Oviedo, 1981.
- CASO, F. de, RAMALLO, G.: *La Catedral de Oviedo*, Ed. Everest, León 1983.
- CASO, F. de: «Arte gótico en Asturias», *Enciclopedia Temática de Asturias*, vol. 4 (Arte I), Silverio Cañada Ed.. Gijón 1981, pp. 310-11.
- CAVANILLES, Ramón: *La Catedral de Oviedo*, Ayalga Ed., Salinas 1977.
- CID, Carlos: «Arte», en *Asturias*, Ed. Noguer-Fundación March, Madrid 1978.
- CUESTA FERNÁNDEZ, José: *Guía de la Catedral de Oviedo*, 1957.
- CUESTA, J., ARRIBAS, Filemón: «La documentación del retablo», transcrita por, A.E.A.A., N.º XXV, 1933, pp. 7-20.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: «El Retablo Mayor de la Catedral de Oviedo», A.E.A.A. N.º XXV, 1, pp. 1-6.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla. Iconografía y arte*. Sevilla 1981.
- DURÁN SEMPERE, Agustín: *La escultura gótica*, «Ars Hispaniae», volumen VIII.
- RODRÍGUEZ BUSTELO, E.: *Arquitectos y arquitectura del Renacimiento en Asturias*. Oviedo 1951.
- VIGIL, Ciriaco Miguel: *Asturias monumental epigráfica y diplomática*, Oviedo 1887.

---

7 Estudiado por Cruz MORALES, en «El retablo de Santa María de Llanes. Algunas precisiones», B.I.D.E.A., Oviedo, 1975.