

EL ORDEN COLOSAL EN EL RETABLO ESPAÑOL DEL RENACIMIENTO

JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ

I. INTRODUCCIÓN

Mi estudio se centrará en los problemas que rodean el uso del *orden colosal, gigante o monumental* en la estructura arquitectónica de cierto número no demasiado abundante de retablos hispánicos fechables entre los años de 1540 y 1570. Se trata de un aspecto hasta el momento no tratado por ningún autor.

Son mis objetivos analizar los modelos italianos en los que se inspiraron los artífices que trazaron aquellos altares con orden colosal; cómo llegaron a España esos modelos; el uso del mismo orden, y finalmente si es posible determinar algún simbolismo en la presencia de columnas de orden gigante dentro de la estructura general del retablo.

Como se sabe, existen en la actualidad algunas aproximaciones generales al estudio del retablo español del Renacimiento¹. A estos estudios tan apreciables se suman importantes análisis de ámbito provincial así como otros muchos más de carácter monográfico² e incluso un número especial de la revista *Imafrente* de la Universidad de Murcia, que se dedicó al estudio del retablo español y cuyos frutos empiezan a lograrse.

¹ MARTIN GONZALEZ, J. J.: «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», B.S.A.A., Valladolid, 1964, n.º 30, pp. 5-66, y del mismo autor, su última aportación: *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993. También, PALOMERO PARAMO, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución. 1560-1629*, Sevilla, 1983.

² Quiero destacar, entre otros muchos, los estudios de GARCIA GAINZA, M. C.: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, 1969; PORTELA SANDOVAL, F.: *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977; RAMALLO ASENSIO, G.: *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985; VELEZ CHAURRI, J. J.: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Alava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990; POLO SANCHEZ, J. J.: *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imaginaria*, Santander, 1991, y del mismo autor: *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*, Santander, 1994, etc. También hay algunos estudios todavía inéditos, como la Tesis Doctoral de VAZQUEZ GARCIA, F.: *El retablo barroco en la diócesis de Avila*, Univ. Complutense, 1992.

Entre los estudios monográficos se debe destacar el de TOVAR MARTIN, V.: «El arquitecto-ensamblador madrileño Pedro de la Torre», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1973, n.º 183, pp. 261-298. Sobre este arquitecto vid. mi aportación: «El retablo mayor de Nuestra Señora de la Fuente de Guadalajara (1620-21): primera obra conocida del arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, 1988, vol. VII, pp. 427-433.

Precisamente encabeza este volumen un artículo de Cristóbal Belda³ que plantea los principales problemas que ofrece la cuestión, como la definición de retablo, su relación con las restantes artes, su temática, los procesos de fabricación, la terminología, etc., sin olvidar el estudio de los elementos del retablo y su evolución cronológica.

Se llega así al punto que mayor interés me merece, el de la *estructura arquitectónica del retablo*: aunque la imagen sea el elemento más definidor del mismo, como señala Belda acertadamente la arquitectura está en la base de la composición del retablo, ordenando, distribuyendo y facilitando la comprensión de las imágenes, amén de crear la escenografía donde la liturgia católica adquiere su sentido más apologetico y triunfal (Vid. la última aportación de Martín González, J. J.: «El retablo como decoración de la escena. Liturgia y Teatro», *Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, 1994, pp. 255-260).

Por último estimo que en el análisis de los valores arquitectónicos del retablo no se debe olvidar el raro uso del orden monumental, de clara filiación manierista, en un tipo de organismo previo al modelo herreriano y con proyección en los más abundantes retablos barrocos de orden colosal.

II. ORIGEN Y FUNCION DEL ORDEN COLOSAL: LOS MODELOS ITALIANOS

El orden gigante tiene un doble origen dentro de la arquitectura del Renacimiento italiano: la obra de Miguel Angel en Roma, y la de los arquitectos del foco de Venecia como Sansovino y Palladio.

Pero en la ciudad de Roma corresponde quizás a Donato Bramante el primer planteamiento del uso de un orden de columnas abarcantes de toda la altura de una fachada que se superpone a la división de cuerpos dentro de su desarrollo. Sin que sea el orden monumental auténtico, anotemos la solución dada a la Santa Casa de Loreto, de 1509, y la de las pilastras del muro interior del proyecto de San Pedro del Vaticano, de 1506⁴.

Su lección fue seguida por Cola da Caprarola y otros en el interior de Santa María della Conzolazione de Todi, comenzada en 1508, donde en los cantones del crucero, como embocadura de los ábsides, encontramos unas pilastras gigantes que abarcan en altura el desarrollo en dos cuerpos del resto de los paramentos. W. Lotz considera que la presencia de tan enormes soportes pone de manifiesto que el peso de la cúpula descansa en los arcos del crucero⁵.

Todavía se pueden señalar antecedentes al orden colosal de Miguel Angel en la capilla Caracciolo de San Giovanni a Carbonara en Nápoles, comenzada en 1515, de clara ascendencia bramantesca y donde existe triple proporción entre las semi-

³ VARIOS-AUTORES: «El retablo español», *Imafronte*, Murcia, 1987-1988-1989. El estudio de Belda «El retablo español: estado de la cuestión» en pp. V-XI.

⁴ FÖSTER, V. O.: *Bramante*, Viena-Munich, 1956.

⁵ HEYDENREICH, L. H. - LOTZ, W.: *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, 1991, p. 287.

columnas del muro y los pilares que sostienen los arcos de las hornacinas. Resulta del mayor interés la autoría de Bartolomé Ordóñez y Diego de Siloé.

De hecho el orden gigante surge de forma obligada en cuanto un arquitecto necesite estructurar una fachada de más de un piso de altura con elementos verticales abarcales, sean columnas o pilastras. Así lo hace Antonio da Sangallo el Joven en la fachada de la Ceca de Roma, hacia 1530, y en el proyecto de la Ceca del duca de Castro inspirado en la solución anterior. San Gallo vuelve a utilizar el orden monumental en el interior del alzado de San Pedro del Vaticano, en 1539.

En el otro foco creador de la arquitectura del Cinquecento, corresponde a Giovanni María Falconetto el recurso a algo semejante a un orden gigante en la Puerta de San Giovanni de Padua, en 1528, donde al modo de los arcos de triunfo romanos en el cuerpo principal las semicolumnas corintias se convierten en un orden mayor respecto al orden menor de las pilastras de los edículos que ocupan los machones laterales.

También será Jacopo Sansovino, en 1537, el que recurra a un orden monumental prácticamente perfecto en el piso superior de la fachada de la Biblioteca de San Marcos. La aparición de la doble escala la explica Lotz⁶ porque el cuerpo superior tenía que llevar vanos más estrechos y superficies más anchas que la logia abierta del inferior. Por ello Sansovino apoyó las ventanas rematadas con arcos en columnas exentas; el entablamento de este orden menor queda interrumpido por las columnas empotradas del orden principal.

Como se sabe es Miguel Ángel quien desarrolla con mayor perfección el uso de pilastras de orden colosal en la Plaza del Campidoglio de Roma, desde 1539. Después en el interior y exterior del muro de San Pedro del Vaticano, a partir de 1546.

Finalmente es Andrea Palladio quien en sus iglesias venecianas de San Giorgio Maggiore, de 1566, San Francesco alla Vigna, de 1570, y el Redentore, de 1577, lleva a las últimas consecuencias el uso del orden gigante, resolviendo al tiempo por primera vez el problema de la fachada eclesiástica del Renacimiento. Antes ya había experimentado el orden monumental en sus obras civiles, como la famosa Basílica de Vicenza, comenzada en 1550, la Logia del Capitanato de Vicenza en 1571, o el palacio Thiene de 1542.

En otro orden de cosas, ha sido Forssman⁷ quien más se ha preocupado de la significación del uso del orden colosal. Partiendo de que la manera más natural de resolver la fachada de un palacio de más de un piso era la de superponer los órdenes siguiendo el ejemplo del Coliseo, proclamando la resurrección de la antigua Roma, señala este autor que el hecho de que en Francia se prefiera generalmente la superposición al orden gigante expresa la sobriedad de la arquitectura francesa, ajena a toda exhibición de *pathos*. De todos modos, añade Forssman, Perrault aprobaba el uso del orden monumental para determinados fines, especialmente en la arquitectura religiosa.

⁶ *Op. cit.*, p. 373.

⁷ FORSSMAN, E.: *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, pp. 74-98.

La superposición es el método más obvio pero también el más pobre en capacidades expresivas específicas, es decir alegóricas, para dar dinamismo a una fachada de varios pisos. Una caracterización más clara está constituida por el orden colosal, que significa en primer lugar, según este autor, que un orden dado prevalece sobre los demás en determinar *la impresión de conjunto*.

Analiza Forssman la obra palaciega de Sanmicheli en Verona, donde en el palacio Canosa se articula la parte superior de la fachada en dos pisos (en un verdadero orden colosal). Respecto a Palladio señala Forssman que ya en el vicentino palacio Thiene aparece para 1542 el orden gigante con un basamento, una planta baja particularmente pesada y un orden de pilastras corintias en la planta principal. Como las ventanas son de orden jónico, esta fachada reúne, aunque bajo el signo del Manierismo, los tres órdenes. Cercando con sillares rústicos las columnas de las ventanas, Palladio no respetaba las reglas. Sin embargo ya Serlio había tratado la cuestión con una cierta libertad: «Se podrá también, no apartándose de lo que hicieron los antiguos, mezclar la obra rústica con la dórica e incluso con la jónica y a veces con la corintia, si alguien quiere tener un *capricho*. Esto es más bien *cuestión de licencia más que de razón...*».

Pero el primer ejemplo verdadero de orden colosal en la arquitectura de vivienda es el de la fachada de pilastras corintias del palacio Valmarana, de 1566, puesto que aquí las dos plantas del palacio tienen más o menos el mismo peso.

Señala Forssman que se empieza a hablar de orden colosal cuando un mismo orden abraza por lo menos una planta y media; en tal caso domina toda la fachada, pero esto no significa que tenga necesariamente un aspecto colosal. Los palacios capitolinos de Miguel Angel como el Palacio Valmarana de Palladio representan en cambio otro tipo en el cual la existencia de dos plantas asume verdaderamente el carácter de un orden gigante. Así se les puede atribuir a estos dos maestros la paternidad del orden monumental barroco.

Concluye Forssman señalando que difícilmente pueden ser utilizados los dos tipos compositivos tradicionales, superposición y orden colosal, en las investigaciones de la historia de los estilos. Están presentes uno junto a otro en las más diversas épocas; la elección entre los dos depende en cada caso del temperamento del arquitecto, de la interpretación individual de los textos teóricos y del preciso tema arquitectónico propuesto.

En último término, sobre el fundamento de la doctrina vitruviana, asumida en su integridad, la creación arquitectónica pudo renovarse continuamente; gracias a los órdenes, fue posible disponer de una rica variedad de instrumentos formales y dar constantemente a la arquitectura una expresión directamente inteligible.

Estas conclusiones se pueden trasladar, sin duda, a los retablos españoles del siglo XVI. Es impresión generalizada que la estructura de los altares refleja modelos arquitectónicos a veces incluidos en los tratados de arquitectura con antelación a su aparición en obras de auténtica arquitectura.

III. EL ORDEN COLOSAL EN LOS TRATADOS DE SERLIO Y PALLADIO

En la actualidad no cabe duda que fue a través de los tratados teóricos como llegaron a España los modelos arquitectónicos italianos. Respecto al uso del orden monumental en los retablos hispanos es fundamental saber que fue en Serlio y Palladio donde los tracistas españoles se sintieron autorizados a utilizar el orden gigante.

Resulta curioso que en el tratado de Jacopo Viñola, tan consultado y citado en España por los ensambladores, no se ofrezca modelo alguno de orden monumental ni de algo lejanamente parecido. Aquí está la razón de la escasez de retablos con esta estructura.

Pero cuando acudimos a los mismos libros se aprecian interesantes sorpresas. En primer lugar el grabado que recoge la fachada exterior del Palacio Valmarana de Vicenza, aparece en el «Libro Segundo» del Tratado de Palladio⁸, con sus grandes pilastras (en el dibujo podrían ser columnas) de orden compuesto y un orden menor de pilastras corintias flanqueando las ventanas, lo que destaca sobre todo en las zonas esquinales.

También podían ver los retablistas españoles el uso de la doble escala de órdenes en el «Libro Tercero», en el que se representa la fachada de la Basílica de Vicenza⁹, con sus sistemas de arcos sobre columnas formando serlianas o tramos palladianos en los dos pisos, motivo que había inventado Bramante y que popularizó Serlio. Y nada más, ningún otro modelo, estando totalmente ausentes de los «Libros Primero y Cuarto». Como se sabe no fue hasta 1570 cuando fueron publicados estos manuales, que muy pronto se documentan en nuestra nación. Recuérdese que Juan del Ribero Rada ya había traducido este Tratado para 1578.

Siendo una fecha muy tardía en relación con algunos retablos hispánicos que utilizan el orden monumental, los primeros repertorios de orden gigante habrá que buscarlos en el Tratado de Serlio.

Se localizan ejemplos de esta sintaxis tan libre y flexible, plenamente manierista, en su «Libro Tercero», publicado en 1540 y «Cuarto», del año de 1537.

La traducción de Francisco de Villalpando, precisamente de esos dos libros del boloñés, se produce en 1552, con nuevas ediciones en 1563 y 1573.

En el «Libro Tercero» de Serlio aparece el orden colosal hasta en tres ocasiones: como ejemplo de «colonna maggiore» que acompaña a otra menor («hora io trattero della minore»), en el grabado que representa la Basílica del Foro Transitorio¹⁰, resultando dos columnas corintias de muy diferente escala, la menor apoyada por cierto en un hermoso basamento por lo que no se sitúa al mismo nivel que la mayor sino sobreelevada.

En segundo lugar, cuando se dibuja el Arco de Triunfo del Castelvecchio de Verona¹¹, donde se produce un orden mayor en las columnas en relación con las

⁸ PALLADIO, A.: *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venecia, 1570, pp. 16-17.

⁹ *Ibidem*, pp. 42-43.

¹⁰ He utilizado la edición de SERLIO, S.: *De Architectura Libri Quinque*, Venetii, 1569; la cita en «Libro Terzo», p. 89.

¹¹ *Ibidem*, «Libro Terzo», p. 112.

pilastras de orden menor que sostienen el arco central, y hasta un tercer orden en los edículos o tabernáculos de los laterales.

Por último, se dibuja la Porta Leoni de Verona¹², con columnas grandes y pilas-tras menores que sujetan los dos arcos. No es preciso comentar que se trata de obras del círculo de Sanmicheli.

En el «Libro Cuarto» se ofrecen algunas fachadas de palacios venecianos. Una de ellas ofrece un piso con ventanas del tipo que luego se llamará serliano o tramo palladiano, que según el autor se usan en la ciudad dada la estrechez de las calles. Al describir un palacio de orden jónico dotado de un balcón con ese esquema, habla Serlio de columnas mayores y menores¹³.

Estos contadísimos casos me parecen demasiado poco bagaje para servir de modelos a los ensambladores hispanos. Sin embargo de aquí debieron tomar sus audaces realizaciones.

IV. ALGUNOS EJEMPLOS DEL USO DEL ORDEN COLOSAL EN LOS RETABLOS HISPANICOS

Existen ejemplos previos de algo parecido a un orden colosal en varios retablos y sepulcros-hornacina que fechables entre 1530 y 1550 ofrecen dentro de la flexibilidad del Plateresco soluciones en que un soporte exterior sirve de marco a una ordenación interna dividida en pisos (el trascoro de la catedral de Palencia de 1534; el sagrario de la Catedral de Avila, de 1522; el sepulcro de Carrillo de Albornoz en la Catedral de Toledo, de 1515; los sepulcros de los Tendilla en San Ginés de Guadalajara; el primer piso del retablo de San Antolín de Medina del Campo¹⁴, de 1540; el retablo de la capilla de los Gómez de León en la Colegiata de Belmonte de 1546, etc.).

Es evidente que ninguno de estos retablos ofrece el orden monumental auténtico. Tampoco lo es del todo la variante más tardía que presenta un orden mayor de columnas esquinales y en el espacio interno una hornacina que alcanza la mitad de la altura del soporte exterior, señalándose un tondo o cuadrángulo encima, a modo de piso superior. Lo vemos en Teruel, en el retablo de San Cosme y Damián en la iglesia de San Pedro, de Juan de Salas con fechas de 1537-1538, y en el retablo de la capilla de San Miguel de la Catedral de Jaca, del florentino Juan de Moreto, que aunque se dice acabado para 1523¹⁵, bien a las claras manifiesta su ascendencia serliana en algunas de las treinta portadas del *Extraordinem Liber*, por lo que no debe ser anterior a 1551.

Un esquema semejante, que en su estructura triunfal y a pesar de la diferencia de escala entre las columnas mayores y las pilastras de embocadura de las hornaci-

¹² *Ibidem*, «Libro Terzo», p. 114.

¹³ *Ibidem*, «Libro Cuarto», p. 154.

¹⁴ Muy original por sus entrecalles laterales a modo de torrecillas y dosel en el centro, y en el que ya se inicia el colocar grandes figuras de ángeles o santos sobre las columnas «gigantes».

¹⁵ AZCARATE RISTORI, J. M.: «Escultura del siglo XVI», *Ars Hispaniae*, XIII, Madrid, 1958, p. 137.

nas no llega a ser orden colosal, vuelve a aparecer en la estructura del precioso retablo de la Capilla de la Trinidad en la misma Catedral de Jaca, obra de Juan de Anchieta de 1578, donde es más importante el efecto de la escultura que el marco arquitectónico, también serliano. Sin salirnos de Aragón una estructura idéntica y enriquecida con el motivo central de la serliana la ofrece el retablo de la Virgen del Museo de Zaragoza del pintor Jerónimo Cosida, que vuelve a tener en el ático los mismos angelotes con escudos recortados directamente inspirados en Serlio. También emplea este esquema a menudo El Greco, a partir del retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, en 1575, a su vez tomado del retablo de Brescia, del Tiziano, de 1522¹⁶.

También es de interés la variante manierista, quizás inspirada en el citado dibujo del Foro Transitorio de Serlio, del sepulcro de don Gutierre Carvajal en la Capilla del Obispo de Madrid, donde Francisco Giralte dispone hacia 1556 de un orden mayor jónico enmarcando el arco central y otro soporte menor hacia afuera; sobre la columna mayor una figura de gran tamaño acentúa la verticalidad de las columnas monumentales.

Parece evidente que a partir de 1537-1540, con la publicación de los Libros Tercero y Cuarto de Serlio, los ensambladores españoles más al día se sintieron autorizados a componer retablos de gran libertad estructural en los que el orden colosal serviría de elemento principal con mayor o menor acierto.

Por ser retablos de gran importancia y de autores bien conocidos, prescindiremos de las citas bibliográficas para centrarnos en cómo recurren al orden monumental.

Un primer paso aún titubeante entre la superposición de órdenes (con el aspecto tradicional en damero del retablo plateresco) y el recurso enfático al orden colosal lo encontramos en algunos retablos del italianizante Juan de Juni: primero en el *retablo de Santa María la Antigua de Valladolid*, fechado en 1545, que ya rompe la monótona estructura de casillero con un vigoroso cuerpo segundo en cuyas calles laterales las columnas flanqueantes resultan mayores respecto a las pilastras de las hornacinas centrales donde se encajan las figuras de Santa Lucía y Santa Brígida. Mejor estructurado me parece el *retablo mayor de la Catedral de Burgo de Osma*, fechado en 1550, donde la diferencia de tamaños y niveles de las cajas de las tres calles centrales y de los tres cuerpos primeros queda un tanto recogida por la presencia de dos columnas gigantes, cuajadas en su fuste de grutescos y talla que las hacen irreconocibles y que sostienen dos bloques cúbicos a su vez soporte de dos grandes imágenes de la Iglesia y de la Sinagoga, resumen del complejo programa de este altar mayor, cuya traza se sabe que es del propio Juni. Como otro elemento manierista equivalente en significación formal al uso del orden monumental, en el cuerpo bajo de este retablo aparece en posición central *la serliana*, arco triunfal que abunda en los retablos romanistas como Cáseda, Tafalla, Zumaya o Lanciego.

En abril de 1573 contrata Juni acompañado de Bolduque y Logroño el *retablo mayor de Santa María de Medina de Rioseco*, trazado anteriormente por Gaspar Becerra, debiéndose el ensamblaje a Gaspar de Umaña, colaborador de Juni en otras

¹⁶ WETHEY, H.: *El Greco y su Escuela*, Madrid, 1967, p. 82.

obras. Juni hace una pequeña parte, contratándose el resto del retablo a Esteban Jordán en 1577, diciéndose que la obra *iba errada*. Azcárate supone que se respetó la traza de Gaspar Becerra, su última obra, pues así se especifica insistentemente en el primer contrato concertado con Juni.

Con este retablo se enlazan las trazas retablísticas de Juni con las de Becerra, tan fecundas para el posterior romanismo. Es un conjunto monumental, deudor de los modelos miguelangelescos a través de Becerra, donde se subraya la verticalidad a través de las grandes columnas semiencastradas y estípites. Pero este limpio entramado, inspirado en el retablo mayor de la catedral de Astorga, de 1558-1562, ofrece una novedad respecto a aquél en la aparición de un orden colosal de columnas, resultante de la mayor escala de los soportes principales respecto a las columnas menores que flanquean las cajas de las tres calles con los altorrelieves y la Asunción.

Pero el retablo de Medina de Rioseco nos lleva asimismo a la figura de Jordán y su traza para el *retablo mayor de Santa María de Alaejos (Valladolid)*, directamente inspirado en aquél de Becerra, y en cuyo cuerpo inferior, igualmente poderoso, vuelve a aparecer el orden gigante de las columnas que configuran las tres calles con respecto a las menores de los edículos de los altorrelieves. Incluso hasta se repite el que el orden mayor no lleve follamen en el fuste sino cañas hasta el tercio de la altura, mientras que las columnas del orden menor todavía lleven talla en su tercio inferior.

Más fuerza en el uso del orden colosal nos la ofrece el *retablo mayor de Pampliega*, trazado por Domingo de Amberes, aunque en otros múltiples aspectos sea más arcaizante que los citados retablos romanistas. Este escultor, el más importante de talla en madera del tercer cuarto del siglo XVI en Burgos, había trazado este retablo en 1552, aunque se demorase su pago hasta 1571. Es una de las obras más bellas de la provincia, y en él se aprecia cierta influencia de Juan Picardo. La corrección de formas y la buena técnica tradicional de los talleres burgaleses sobresalen en los clásicos desnudos de Adán y Eva. Precisamente llama la atención el vigor de las dos columnas gigantes que entre las calles de los extremos rompen con la monotonía de la superposición y de la estructura en casillero, abarcando dos cuerpos de los tres de que consta el altar, además del desarrollado banco. Sobre estos soportes aparecen las figuras de los primeros padres, sin duda confiriendo valor simbólico a las citada columnas. Encima de Adán y Eva, en la espina, se sitúan las figuras de la Virgen y de San Juan.

Podría parecer obra singular, y casual este uso de unas columnas de gran tamaño que al repetir la forma de las menores, no dudamos en calificar de orden monumental. Pero en el magnífico *retablo de Santa María del Palacio, en Logroño*, aunque procedente de Santa María la Redonda, volvemos a encontrar la enfatización de las columnas, en este caso dos clásicas de orden compuesto que remarcan y refrenan la expansión lateral del retablo subiendo la altura de dos cuerpos de nuevo. Arriba, en la zona escalonada, dos grandes figuras de los Padres de la Iglesia deben guardar algún sentido en su función de estilistas. Azcárate insinúa que este altar podría ser de Arnao de Bruselas, y aprecia en él la fusión de influjos de Forment con otros de Berruguete.

La planta ochavada, el desarrollo columnario en calles en las que predomina lo ascensional —aquí reforzado por las columnas gigantes—, y el tipo de relieves y acen-

tuación de la calle central todo nos conduce a la valoración de este retablo dentro del tipo romanista, como los citados de Cáseda, Tafalla, etc, derivados del gran retablo de la Asunción de Santa Clara de Briviesca, a su vez relacionado con el mayor de la Catedral de Astorga.

Todavía se encuentra un eco del retablo de Logroño y de aquel de Pampliega, en el uso destacado de dos grandes columnas gigantes del *retablo romanista de San Martín de Estavillo*, obra de López de Gámiz, que como sus retablos de Briviesca e Ircio, responde al tipo de retablo-fachada de gran claridad de líneas, composiciones ordenadas y limpias y gran impulso ascensional reforzado por las mismas columnas colosales, coronadas con estatuas de remate.

En la citada iglesia de Santa Clara de Briviesca se encuentra un pequeño pero muy interesante *retablo dedicado a Santa Casilda* y labrado en 1567 por Pedro López de Gámiz. Serliano (López de Gámiz poseía «un libro de arquitectura de Sebastián Serlio» según el inventario de sus bienes) y fantástico en su estructura, de nuevo ofrece el juego del orden colosal de las columnas exteriores respecto a las columnas menores que sostienen la hornacina de la santa. Aquí las columnas gigantes sostienen un entablamento que a pesar de la plasticidad a que se ve sometido en su planta mixtilínea, casi rocócó, sigue siendo el elemento estructural más firme del altar. Y nuevamente vemos cómo encima de los dos soportes destacan dos grandes figuras de «ignudi» al modo miguelangelesco en función de tenantes de los escudos de los comitentes.

En la misma línea imaginativa, dentro del Manierismo fantástico de estirpe serliana y en los mismos años de estos retablos de López de Gámiz, encontramos *dos curiosos retablos en la catedral de Avila*: el de la Sacristía, y el de la capilla de San Antolín, ambos relacionables con Isidro Villoldo. El primero fue obra hecha en colaboración hacia 1545 con Juan de Frías, y en él se combinan escenas de la vida de Cristo con la imagen de San Bernabé, pero aquí queremos destacar la presencia de dos grandes columnas que funcionan como orden gigante respecto a las menores del interior del retablo. Todavía resulta arcaizante la proliferación de grutesco en el cuerpo de estos soportes, así como las veneras del remate que se mezclan con putti muy manieristas. El segundo, de 1551, con la anodina imagen de San Antolín en el centro, resultan curiosos los guerreros escondidos tras las dos columnas gigantes, que lo son respecto al retablo menor del interior del arco por ellas flanqueado. Toda su traza nos habla del manierismo berruguetesco practicado por Villoldo.

Por último, se alcanza la culminación del uso del orden colosal (en una línea que el herrerianismo abortó con su regreso al vitruvianismo académico), en el magnífico *retablo de la Capilla de la Natividad de la Catedral de Burgos*, obra de Martín de la Haya que como «maestro de las obras del taller de la madera», lo realiza en 1585, obra muy pictórica y animada en sus relieves centrales de la Natividad y Adoración de los Reyes y que muestra su evidente formación manierista en la escena de la Anunciación y en las virtudes recostadas en los tímpanos de los frontones que rematan las calles laterales.

Este retablo, mucho más audaz que el mayor de la catedral ejecutado entre 1562 y 1567 por Rodrigo de la Haya, Domingo de Bérriz y el mismo Martín de la Haya, en la línea del purismo que enlaza los retablos de Juni con los de Becerra antes

comentados, es una suma admirable de extravagancias e invenciones caprichosas: retablo dentro del retablo, ahí está el carácter colosal de las parejas de grandes columnas corintias laterales que al tiempo que albergan a San Pedro y San Pablo con su escala monumental enlazan por lo alto en las figuras de los dos ángeles y con la complicada arquitectura de la cubrición de la capilla. Dentro del arco, el retablo menor, con su estructura tripartita de dos pisos con seis casilleros flanqueados por columnas de orden menor. De nuevo, se aprecia la inspiración serliana.

Esta relación de los principales retablos españoles del siglo XVI que utilizan el orden gigante como elemento estructurador, quedaría incompleta si no añadiera un retablo berrugetesco que viene a ser la definitiva confirmación del estilo manierista de estos altares de orden colosal.

En 24 de noviembre de 1557 el gran Alonso de Berruguete contrató por 3.000 ducados (luego se tasó en 954.000 mrs.) el *retablo mayor de la iglesia de Santiago de Cáceres*, que no llegó a acabarlo, ya que estaba en el taller vallisoletano del artista a su muerte en 1561.

Existe un novedoso uso del orden colosal o gigante en las dos grandes columnas laterales que abarcan los dos pisos interiores, siendo también atrevimiento manierista el recurso a las dos cariátides del piso inferior, si bien son arcaizantes las columnas abalaustradas del piso superior.

Además las columnas monumentales se adornan en el imoscapo con las figuras de dos tenantes en cada una, y una guirnalda colgante en el tercio superior, todo dentro del primer manierismo español de licencias serlianas.

CONCLUSION

Hasta aquí la serie de retablos manieristas que presentan una estructura basada en el orden colosal, en una fase estilística entre el Plateresco y el Herreriano en la que ocupan con sus máquinas imaginativas los años comprendidos entre 1540 y 1570 aproximadamente.

Ha quedado claro que el modelo seguido en el recurso al orden monumental fue Sebastiano Serlio, y en menor medida Andrea Palladio. Nunca Jacopo da Vignola.

Después llegó la influencia clasicista del retablo mayor de El Escorial, del de San Luis de Villagarcía de Campos y del de Yuste, los tres de traza de Juan de Herrera y muy pronto imitados en los de San Miguel de Valladolid, Santa María de Tudela de Duero y los Jesuitas de Medina del Campo. Con este arquitecto el retablo del Clasicismo hispánico optó por volver a la superposición canónica vitruviana, a la línea recta y a la planta también lineal acomodada al nuevo presbiterio recto. Resulta curioso que sea entonces cuando la «Regla» de Vignola se convierte en el manual preferido por muchos ensambladores (Vid. Vélez Chaurri, J. J.: «Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVIII. El ejemplo alavés», *Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, 1994, pp. 289-296). Ya iniciado el siglo XVII cierto modelo de retablo palladiano, con grandes columnas laterales y un ático menor que rompe el frontón de coronación, derivará en el retablo barroco de orden colosal. Pero eso es ya otra historia.



1



2



3



4

1. Belmonte (Cuenca). Colegiata. Retablo de la capilla de los Gómez de León (1546).-2. Madrid. Capilla del Obispo. Sepulcro de don Gutierre de Carvajal (1556).-3. Valladolid. Catedral. Retablo mayor procedente de Santa María la antigua (1545).-4. Burgo de Osma (Soria). Catedral. Retablo mayor (1150).



1. Alcajos (Valladolid). Iglesia de Santa María. Retablo mayor.-2. Pampliega (Burgos). Iglesia parroquial. Retablo mayor (1552).



1



2



3



4

1. Logroño. Santa María del Palacio. Retablo.—2. Briviesca (Burgos). Santa Clara. Retablo de Santa Casilda (1567).—3. Avila. Catedral. Sacristía Mayor. Retablo (1545).—4. Avila. Catedral. Retablo de la capilla de San Antolín (1551).



Burgos. Catedral. Capilla de la Natividad. Retablo (1585).