

**Significado y valoración de la
escultura escurialense en el panorama
artístico español**

La construcción del retablo mayor de El Escorial, obra clave que preside la iglesia del monasterio formando conjunto con los enterramientos reales, iba a causar un enorme impacto en la escultura peninsular y en el desarrollo del retablo español en particular. No sin razón Martín González ha afirmado que "El retablo (del Escorial) por su estructura, sus materiales y su temática establece una nueva era en la retablística española"¹. No debe extrañar que el influjo del retablo escurialense se proyecte en casi toda la geografía española hasta por lo menos la cuarta década del siglo XVII. Pese a ello, la valoración de esta influencia en su conjunto en el campo de la escultura y del retablo, es tema todavía sin hacer si exceptuamos la primera síntesis recientemente realizada por el citado autor en *El retablo barroco en España*. Al abordar este tema en esta ocasión lo haremos con una cierta provisionalidad conscientes de que la panorámica general que ahora vamos a esbozar podrá ser matizada en lo referente a los impulsores, promotores y artistas, que difundieron el modelo clasicista, y en todo caso enriquecida con más ejemplos documentados referentes a distintas escuelas regionales, conforme avancen las investigaciones sobre el mismo.

Resulta complejo el analizar cuáles fueron las causas convergentes para que se produjera una influencia tan intensa del retablo escurialense que afectó prácticamente a toda España y que había de perdurar casi medio siglo aunque bajo diversas formas y soluciones. La primera razón parece encontrarse en el impacto producido por lo espléndido de la propia obra en sí, por su grandiosa y severa arquitectura herreriana y la riqueza de sus materiales, mármoles y bronce dorados, como correspondía a una obra regia, en la que se

1. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Estructura y tipología del retablo mayor del monasterio de El Escorial", en *Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras del Real Monasterio - Palacio de El Escorial*, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Madrid 1987, pp. 203-320.

mostraba esculturas y pinturas. También por el prestigio de los maestros italianos que en ella intervinieron. Por contra, el retablo del monasterio se apartaba de la tradición española del retablo en madera con compartimentos, ya que albergaba esculturas y pinturas². Finalmente causaría también impacto el significado de su programa contrarreformista de exaltación de la Eucaristía, la Virgen María y los santos. Sin desdeñar esa razón primera, encontramos otra fundamental en el programa de propaganda ideado por Juan de Herrera para difundir qué era El Escorial y qué representaba de acuerdo con los deseos del monarca, contribuyendo de este modo a imponer en toda la península la estética oficial. Surge así el libro de *Estampas* que difundiría la imagen del monasterio por toda España. Juan de Herrera realiza los dibujos y redacta el *Sumario* explicativo, y Pierre Perret grabará las planchas para estampar que fueron impresas en 1589³.

En este libro grabado está representado el conjunto del retablo (n.º 8), el tabernáculo (n.º 9), la sección del tabernáculo (n.º 10) y la Custodia (n.º 11). La difusión de estos grabados debió ser grande, de acuerdo con los planes de Herrera, y los, maestros tracistas pudieron contar con ellos para inspirarse a la hora de diseñar las trazas como puede comprobarse en casos concretos; el de la catedral de Pamplona es un ejemplo claro y expresivo de la utilización de estas estampas. Pero aún contando con ambas razones, la influencia de la escultura de El Escorial no habría sido tan intensa si no se hubieran formado en torno a los escultores del monasterio —Pompeyo Leoni, Trezzo y Monegro—, los maestros españoles que habían de configurar la escuela cortesana en sus orígenes al coincidir este momento con la designación de la ciudad de Madrid como capital del reino, que había tenido lugar hacia unos años, en 1561. Hasta entonces el escultor Francisco Giralte imponía en Madrid un estilo expresivo como seguidor de Berruguete, patente en el gran conjunto de la Capilla de Obispo, pero esta tendencia se interrumpe con la muerte del artista en 1576⁴. La presencia de Gaspar

2. OSTEN SACKEN, C. VON DER, *El Escorial. Estudio iconográfico*, Bilbao 1984, p. 56.

3. CERVERA VERA, L., *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid 1954.

4. ESTELLA MARCOS, M. M., "Los Leoni y la escultura cortesana: Antón de Morales, Alonso Vallejo y Antonio de Riera", en *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Tomo 1, Madrid 1994, pp. 389-410.

Becerra en la Corte en 1563 y la realización del retablo de las Descalzas en ese año en ricos mármoles y con una bien diseñada traza podía hacer suponer por un momento que el artista iba a imponer su influencia en el retablo de la corte al igual que había sucedido en las tierras del Norte con el retablo de Astorga. La traza del retablo de las Descalzas parece que tuvo escasa repercusión, o la desconocemos, quizá porque Becerra estuvo a partir de entonces más dedicado a la pintura de los techos del Pardo que a la labor de tracista de retablos y también por su temprana desaparición en 1568. Será en los últimos años del siglo XVI cuando Pompeyo Leoni, libre ya de las obras reales, proyecte su actividad en Madrid, asociado, según las obras y las circunstancias, con maestros españoles. Escultores como Antón de Morales, Alonso Vallejo, Antonio Riera o Giraldo de Merlo⁵ o ensambladores Juan Muñoz, Pedro Espinadal, Juan de Porres, también escultor, y Antonio de Herrera y otros desarrollan su actividad en el círculo de la Corte⁶. Debemos a Estella, Urrea, Marías y Bustamante el estudio de la intrincada actividad artística de estos maestros situados en los orígenes de la escuela cortesana⁷. A través de éstas y otras investigaciones se deduce que los reinados de Felipe II y Felipe III fueron, sin duda, uno de los más brillantes para la escultura española, especialmente para la cortesana, pero la desaparición masiva de obras que contrasta con lo conservado en otras regiones ha hecho que no se prestara a ésta la debida atención hasta estos últimos años, en contraste con los estudios centrados en pintura y arquitectura⁸.

La actividad de Pompeyo Leoni se encaminaría entonces a la construcción de los arcos triunfales a la entrada en Madrid en 1599 de Doña Margarita de Austria, esposa de Felipe II, bajo la dirección de Francisco de Mora y con la colaboración de Patricio Caxés, donde también aparecen Antón de Morales, Juan de Porres, entre otros artífices⁹. El programa iconográfico de estos arcos reprodu-

5. ESTELLA MARCOS, M. M., *Los Leoni y la escultura corteana*, o.c.

6. ESTELLA MARCOS, M., "Problemas de la escultura cortesana de hacia 1600, Porres, el Nacherino y otros", *Real Monasterio - Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid 1987, Departamento de Arte "Diego Velázquez", pp. 221-240.

7. *Ibidem*.

8. BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Datos de escultores de los siglos XVI y XVII", en *Boletín de Arte y Arqueología* (1978) 308-320.

9. TOVAR MARTÍN, V., "La entrada triunfal en Madrid de Doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599)", en *Archivo Español de Arte*, n.º 244 (1988) 385-503.

ce, en parte, los temas ya representados en los arcos levantados en 1570 por el Ayuntamiento de Madrid con motivo de la entrada de la reina Doña Ana de Austria, en los que también intervino Pompeyo Leoni, junto a los pintores Diego de Urbina y Alonso Sánchez Coello, y el escultor Lucas Mitata, otro nombre a retener entre los artistas del entorno de Leoni ¹⁰. Toda esta "escultura fingida" contribuyó, sin duda, a imponer a Madrid los gustos estéticos de Leoni ¹¹ inspirados por un idealismo clasicista repleto de nobleza y dignidad.

Mas serán las iglesias, conventos y oratorios de la Corte la principal clientela de los escultores al solicitar de ellos la ejecución de sus retablos y esculturas. Al propio Pompeyo Leoni se le encargaron los retablos de la iglesia de San Jerónimo y de los conventos de San Felipe el Real de Atocha y la Merced. Otros importantes conventos como Santo Domingo el Real, la Victoria, o la iglesia de San Ginés, entre otros, contaron con retablos ejecutados ahora por los artistas citados y formarían un importante capítulo del retablo madrileño de inspiración escurialense de no haber tristemente desaparecido al ser sustituidos en muchos casos por otros del siglo XVIII. Entre los escasos conservados está el retablo de las Carboneras, Jerónimas del Corpus Christi de Madrid, obra encargada a Antón de Morales, escultor muchas veces relacionado en la documentación con Pompeyo Leoni ¹² y a Vicente Carducho y realizada entre 1622 y 1625 ¹³. Retablo de severa traza clasicista, alberga en su interior esculturas –San Juan, San Jerónimo, San Miguel y San Rafael con Tobías– entre las que destaca el Calvario cuyo Crucificado de anatomía contenida evoca el desnudo académico del de la Academia de San Fernando –contratado por Leoni en 1592 pero probablemente traspasado a Morales ¹⁴– y en definitiva el de El Escorial.

10 . PIRIZ PÉREZ, "El escultor Lucas Mitata", en *Boletín del Seminario Arte y Arqueología* (1977), 237–251. TORRES PÉREZ, J.M., "Una obra de Luca Mitata", en *Boletín del Seminario Arte y Arqueología* (1988) 279–281.

11 . ESTELLA MARCOS, M. M., "Los Leoni y la escultura cortesana", o.c., p. 391.

12 . *Ibidem*, pp. 393-400. El estudio más completo, tanto documental como de la obra conservada.

13 . TOVAR MARTÍN, V., "Noticias documentales sobre el convento madrileño de las Carboneras y sus obras de arte", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* (1972), 413–427.

14 . MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Sobre el cristo de la Academia de San Fernando", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* (1973) 517-520. ESTELLA MARCOS,

Otro gran retablo del momento es el mayor de la parroquia de Getafe, cuya construcción tiene lugar entre 1612 y 1618. Su traza, debida a Alonso Carbonell, aprendiz de Morales, el que fue gran arquitecto y pintor, es un gran dispositivo clasicista con superposición de órdenes clásicos distribuido en siete calles, más un banco con relieves de santos y santas cuyo tabernáculo está inspirado en el retablo de El Escorial. Alberga pinturas debidas a José Leonardo, Félix Castello y Angelo Nardi, y esculturas de Antón de Morales y Antonio de Herrera que se expresan en un lenguaje formal próximo a los Leoni¹⁵. Tiene el valor de ser uno de los pocos retablos conservados de los trazados por Alonso Carbonell, amigo de Pompeo que intervino en la tasación de los bienes del italiano¹⁶.

Obra importante de la producción de Antón de Morales debió ser la imagen de la Concepción (1615) por lo que pudo representar esta iconografía en los orígenes de la escultura cortesana, y su retablo correspondiente realizados, para la capilla de la Concepción del Colegio Imperial de Madrid, la primera fundación de la Compañía de Jesús en la Corte¹⁷. Ambos han desaparecido como muchas obras del autor.

Los escultores del círculo de Pompeo Leoni, de los que Antón Morales constituye el ejemplo más sobresaliente volcaron su actividad como vamos viendo en obras de cuño religioso y no tanto de carácter profano como el retrato o el monumento funerario, género este último que tuvo su intérprete en el catalán Antonio Riera, cuyos sepulcros de mármol o alabastro –sepulcro de los marqueses de Poza en el monasterio de San Pablo en Palencia, documentado por

M. M., "El encargo de un Cristo de madera a Pompeo Leoni", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* (1978) 456-458.

15. CORELLA SUÁREZ, M. P., "Un retablo documentado de Alonso Carbonell en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe, 1612-1618", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1973) 231-249.

ESTELLA MARCOS, M. M., "Aspectos inéditos de la escultura madrileña hacia 1600: Juan Muñoz, Antonio Herrera y una escultura italiana en el retiro" en *Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX), Jornadas de Arte*, Madrid, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez (1991) 139-158.

16. PÉREZ PASTOR, C., *Documentos...* o.c., p. 635, y ESTELLA MARCOS, M., "Algo más sobre Pompeo Leoni", en *Archivo Español de Arte*, n.º 262 (1993) 133-149.

17. EZQUERRA ABADÍA, R., "La capilla de la Concepción del Colegio Imperial", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1973) 173-224.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "El colegio Imperial", *Miscellanea Comillas* (1972).

Urrea¹⁸ y de los marqueses de Santa Cruz en Viso del Marqués, cuyo contrato dio a conocer Marías¹⁹ fueron atribuidos a Leoni, tal era el parecido de sus planteamientos, sin abandonar por ello la escultura de tema religioso, como puede advertirse en el relieve del monasterio de la Encarnación de Madrid y en las dos soberbias esculturas de San Pedro y San Pablo del trascoro de la Catedral de Burgos inspiradas por un abierto clasicismo²⁰. En cambio, algunos practicaron un género que se inicia ahora en toda la península, el del paso procesional que tanto porvenir tendrá en la escultura barroca. El propio Antón de Morales será uno de los iniciadores del género con la imagen de Cristo de la Columna entre dos sayones para Fuencarral (1612)²¹ y la imagen de Nuestra Señora de la Soledad que se tasa en 1603²², género que también practicará Manuel Rubiales ya a fines del siglo XVII.

Muy relacionado artísticamente con la corte aparece Toledo cuya actividad escultórica está dirigida por Juan Bautista Monegro que había ejecutado la escultura en piedra de las fachadas del monasterio y de la iglesia de El Escorial y de la fuente de los Evangelistas. En estrecho contacto con Monegro se halla Giraldo de Merlo, el escultor flamenco vecino de Toledo tras unos años de estancia en la Corte relacionado con Antón de Morales²³. Su actividad toledana está centrada en las obras realizadas para el monasterio de dominicos de San Pedro Mártir para el que hizo un retablo de estilo clasicista siguiendo la traza de Monegro de cuya mazonería se ocupó Juan Muñoz, autor del desaparecido retablo de la Encarnación de Madrid, correspondiendo a Merlo la escultura del retablo con figuras de aire oratorio y grandilocuente más próximas de Monegro

18. URREA, J., "El escultor Antonio de Riera", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* (1975) 668-672. PROSKE, G. B., *Pompeyo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish Sculpture*, New York 1956, pp. 18-36.

19. MARÍAS, F., "Antonio de Riera en Viso del Marqués", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* (1978) 477-478. Otros monumentos funerarios de la época en ESTELLA MARCOS, M., "Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: Documentación, tipología y estudio", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* (1982) 253-274.

20. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Dos esculturas de Antonio de Riera en la catedral de Burgos", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* (1987) 360-363.

21. ZAMORA, H., "La capilla de las reliquias en el monasterio de Guadalupe", en *Archivo Español de Arte* (1972) 48-49.

22. URREA, J., "Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (1977) 253-265.

23. ESTELLA MARCOS, M. M., "Los Leoni y la escultura cortesana...", *o.c.*, p. 396.

que de Leoni. Análogos gestos algo repetitivos se encuentran en las figuras de Santos dominicos de cuerpo entero de los respaldos de la sillería del propio monasterio²⁴. Irradia el taller toledano hasta Sigüenza, en cuya catedral contrata en 1610 el retablo mayor, obra que Pompeyo Leoni no pudo realizar debido a su muerte. Su traza, con tres calles centrales y dos con hornacinas para esculturas está inspirada en el retablo escurialense, pero la pintura ha sido sustituida por escenas en relieve según se acostumbra en esta época en el foco vallisoletano²⁵. Dentro de la escultura pétreo es significativo el San José con el Niño debido a Merlo de la fachada del convento de San José de Ávila, figura aristocrática cuya recortada cabeza remite a la manera de hacer de Leoni²⁶. Merlo estuvo relacionado con Jorge Manuel Theotocópuli y ambos realizaron el retablo del monasterio de Guadalupe, del que más adelante se hablará. En la propia Toledo El Greco como es sabido fue un activo arquitecto de retablos como ha estudiado Wethey²⁷ pero sus trazas son muchas veces sencillos enmarques para lienzos pintados en las que priman la verticalidad y están inspiradas por un clasicismo paladiano. Muestran un concepto opuesto al retablo de El Escorial, ya que entre otras cosas, sus estrechas calles no permiten el uso de hornacinas para albergar estatuas²⁸. Su hijo Jorge Manuel respetó las trazas de su padre en los retablos que le correspondió terminar a la muerte de aquél como los colaterales del Hospital Tavera pero evolucionó hacia un tipo de retablo de ritmo escurialense en los que fueron de hechura propia como el mayor del monasterio de Santa Clara de Toledo (1623-1626) en el que se combinan pinturas con esculturas en hornacinas en los intercolumnios²⁹.

Mas serán los grandes tracistas de la Corte, Francisco de Mora, sucesor de Juan de Herrera, y su sobrino Juan Gómez de Mora, los

24 . MARÍAS, F., "Giraldo de Merlo. Precisiones documentales", en *Archivo Español de Arte*, (1981) 163-184.

25 . MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El retablo barroco en España*, Madrid 1993, p. 44.

26 . BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Papeletas de arte castellano. Juan de Porres y Giraldo de Merlo en Ávila. El convento de San José", en *Boletín Seminario de Arte y Arqueología* (1970) 508-513.

27 . WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela*, Madrid 1962, Tomo 1, p. 81.

28 . MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco*, o.c., p. 40. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "El concepto de retablo en el Greco", en *Studies in the History of Art, Vol. XIII. National Gallery of Art*, Washington (1984) 115-119.

29 . MARÍAS, F., y BUSTAMANTE, A., "La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620", en *Studies in the History of Art, vol. XIII, National Gallery of Art*. Washington (1984) 101-112.

principales responsables de la difusión de la traza del retablo escorialense en Madrid y fuera de la capital a través de los dos grandes retablos, el del Monasterio de Montserrat y el de Guadalupe, ambos ejecutados por iniciativa de Felipe II. De esta manera el Rey dotaba a estos grandes monasterios de retablos semejantes al del monasterio de El Escorial, introduciendo el arte oficial en ellos. Del primero se ha dicho que "queda a medio camino entre el de Juan de Herrera para el monasterio de El Escorial y el de Juan Gómez de Mora para los Jerónimos de Guadalupe, puntos casi extremos del desarrollo de la retablística clasicista española"³⁰. Obra perdida, en su realización en fecha temprana (1593-1597) contó para la ejecución de la escultura con el artista de Valladolid Esteban Jordán, quien se habría expresado en todo el conjunto escultórico en el lenguaje de un romanismo atemperado acomodado al purismo de la traza arquitectónica. El retablo de Guadalupe, monasterio jerónimo que competía con El Escorial en los favores de la monarquía, fue realizado ya bajo Felipe III y de él se conserva en la Biblioteca Nacional la traza de Juan Gómez de Mora, firmada y fechada en 1614. Su arquitectura clasicista ofrece calles para pinturas de Eugenio Caxés y Vicente Carducho y esculturas en los intercolumnios. La ejecución del retablo corrió a cargo de Merlo y Theotocópuli, maestros del foco toledano, gracias a los buenos oficios de Monegro, que convenció a los jerónimos para que no encargaran la obra a un artista sevillano³¹. Por medio de este retablo se introduce la traza cortesana en Extremadura

Este caso no fue único, ya que Gómez de Mora envió trazas a Valladolid, importante centro de clasicismo y residencia de la Corte entre 1601 y 1606. Esta ciudad castellana se va a convertir en centro expansivo del retablo clasicista por toda la meseta norte y áreas de influencia³². donde la traza austera y desornamentada de El Escorial irá sustituyendo a la impuesta por Gaspar Becerra en Astorga de arquitectura esencialmente miguelangelesca que conserva aún un repertorio ornamental definido, si bien la escultura seguirá siendo romanista o ecléctica hasta la imposición del naturalismo con Gregorio Fernández. Se está produciendo en el retablo un cambio no radical sino paulatino, en el que se producen solucio-

30 . MARÍAS, F., "Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología de Valladolid* (1982) 383-389.

31 . MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco*, o.c., pp. 37-87.

32 . *Ibidem*, pp. 42-43.

nes híbridas entre el romanismo y el clasicismo, hecho que ya se produjo esporádicamente en Madrid, en el retablo del monasterio catalán de Montserrat ya comentado, que unía a una traza clasicista de Francisco de Mora el buen hacer del escultor romanista Esteban Jordán. Este artista, por cierto, muy activo en Valladolid en este momento, no estaba al margen de la escultura de El Escorial ya que había sido llamado en 1593 junto al riojano Pedro de Arbulo a tasar la escultura de los Evangelistas del patio de su nombre, obra de Monegro. Hecho de gran trascendencia para la imposición del retablo clasicista en Valladolid, tuvo el retablo mayor de la Colegiata de Villagarcía de Campos (1579-1582), ejecutado según la traza dada por Juan de Herrera por Juan Sanz de Torrecilla, obra contemporánea del propio retablo mayor de El Escorial, con tres calles centrales y dos extremas con hornacinas para estatuas. La misma traza volverá a repetirse en el retablo de Santa Isabel de Valladolid con ensamblaje de Francisco Velázquez y escultura de Juan Imberto. Pero el ambiente de clasicismo que habían creado los seguidores de Juan de Herrera en torno a la Colegiata de Valladolid también repercutió en el retablo en los años finales del siglo XVI y comienzos del siguiente. Así, al arquitecto Francisco de Praves se le debe la traza del retablo del monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid, trasunto de la de El Escorial, cuya escultura contrata en 1613 Gregorio Fernández, y a Juan de Nates se le atribuye la traza del retablo mayor de la iglesia de las Angustias de Valladolid, templo que él mismo construyó como arquitecto³³. La relación entre arquitectura y retablística es un hecho bien comprobado que viene a confirmarse ahora una vez más. En otras ocasiones se acudirá a pedir la traza a maestros de Madrid, tal es el caso del retablo de Nava del Rey para el que se solicitó la traza a Francisco de Mora, llevándolo a cabo finalmente el ensamblador Francisco Velázquez con escultura de Gregorio Fernández. Se plasmará así un retablo totalmente escultórico que será el que se difunda por todo el Norte peninsular enlazando con la tradición retablística anterior. También el escultor Antonio Riera, catalán de origen que luego se asentará en Madrid, es llamado a Valladolid para hacer los bultos funerarios de los Marqueses de Poza (1609), lo que indica la necesidad de acudir a escultores de fuera para la escultura funeraria³⁴. El clima del clasicismo informará la labor de los ensambladores vallisoletanos, especialmente el taller de los Velázquez, maestros muy activos

33 . *Ibidem*, p. 44.

34 . URREA, J., *El escultor Antonio de Riera*, o.c., p. 670.

en el diseño y ejecución de retablos cuya escultura procede en algunas ocasiones del taller de Gregorio Fernández³⁵. Llega así el clasicismo vallisoletano a tierras del País Vasco y Extremadura donde el retablo mayor de la catedral de Plasencia contratado en 1623, obra del binomio Francisco Velázquez-Gregorio Fernández se va a convertir en el segundo gran jalón del retablo clasicista en Extremadura detrás del de Guadalupe³⁶. Otro ensamblador activo en Valladolid, Juan de Muniátegui empleará en sus trazas el modelo escurialense claramente visible en el retablo mayor de Villaverde de Medina (Valladolid) e impulsará el clasicismo por tierras de Galicia³⁷ entablándose una dialéctica con el retablo astorgano de Becerra. Mas los grandes cultivadores del retablo clasicista en tierras gallegas serán Francisco de Moure, autor del conjunto de retablos del Monasterio de Samos³⁸ y Mateo de Prado, que realiza los retablos del Monasterio de Montederramo³⁹, pero su desarrollo queda interrumpido un tanto ante el temprano surgimiento de la columna salomónica.

Otros brotes de clasicismo se producirán en tierras de Castilla y zonas periféricas. En León se hallaba muy arraigada la influencia del gran retablo de Astorga que se resiste a desaparecer, no obstante lo cual se hace presente el clasicismo en la intervención del gallego Mateo López que diseñó la traza del retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Espina, publicada por Llamazares⁴⁰, de un solo cuerpo y ático,

35. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana 1959*. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España*, Madrid 1983.

36. ANDRÉS ORDAX, S., "Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el barroco", *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres 1981, 11-27. HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablística de la Baja Extremadura*. Mérida 1991. Ofrece varios ejemplos de retablo clasicista como el de Bienvenida y Al-mendralejo.

37. VILA JATO, M. D., "Una obra del entallador Muniátegui en Galicia: el retablo de San Benito en San Vicente del Pino Monforte-Lugo", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* (1978) 213-220.

VILA JATO, M. D., "Nueva obra de Juan de Muniátegui en San Vicente del Pino (Monforte de Lemos-Lugo)", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología* (1981) 464-466.

VILA JATO, M. D., *Escultura manierista*, Santiago de Compostela 1983.

38. VILA JATO, M. D., "El antiguo retablo mayor del monasterio de San Julián de Samos (Lugo)", *Cuadernos de estudios gallegos* (1975) 141-146. El desarrollo del retablo clasicista gallego ha sido abordado por VILA JATO, M. D., "El retablo renacentista en Galicia", en *Imafronte* (1985) 43-49.

39. FERRO COUSELO, J., "Las obras del convento e iglesia de Montederramo en los siglos XVI y XVII", *Boletín Avriense* (1971).

40. LLAMAZARES, F., *El retablo barroco en León*, León 1991, p. 125.

semejante a la estructura de un trascoro modificado, luego, imitando al retablo de Plasencia según el tipo vallisoletano. En la misma área de influencia están los retablos del arquitecto fray Pedro Sánchez, como el desaparecido del monasterio de Sahagún, y los tres retablos de la Catedral de Astorga –Virgen de la Majestad, Santa Teresa e Inmaculada– hechos bajo el mecenazgo del obispo Alonso de Mesía y Tovar, obras del ensamblador de León, Francisco Ruiz ⁴¹. Un clasicismo que hace concesiones a lo decorativo al margen de la austeridad de Juan de Herrera, practica González Ramiro, uno de los principales ensambladores de Salamanca cuya traza conservada para el retablo mayor de San Esteban de la ciudad contratado en 1638, que no llegó a realizarse, sigue la estructura del retablo de Guadalupe de Gómez de Mora cuya huella la encuentran también Gutiérrez del Ceballos y Casaseca en el retablo de San Martín de Salamanca ⁴². Introduce en sus retablos la columna entorchada de uso muy frecuente en la segunda y tercera década del siglo XVII. Esto, unido a algunos recursos ornamentales geometrizados y la multiplicación de molduras van produciendo una decoración que va siendo propia del retablo clasicista. Rasgos análogos se detectan en los retablos burgaleses, riojanos y navarros de las primeras décadas del siglo XVII, pero aparece también en otras zonas como Cantabria, tierra de buenos ensambladores y retablistas, donde el retablo de la iglesia de San Vicente en Guriezo puede ser el más significativo del clasicismo en la zona ⁴³. La influencia del retablo clasicista vallisoletano se deja sentir en la propia cornisa cantábrica en algún retablo asturiano aislado como el del monasterio benedictino de Cornellana, ejecutado hacia 1604, fecha bastante temprana en el desarrollo de este tipo de retablos, y en algún otro ejemplo sin llegar a ser numerosos ⁴⁴.

Mayor difusión tuvo el retablo clasicista por tierras de Navarra, País Vasco y Rioja, penetrando también en Aragón. Estas escuelas de retablística aparecen relacionadas por la actividad de sus maes-

41 . MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco*, o.c., pp. 56-57.

42 . RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., y CASASECA CASASECA, A., "El ensamblador Antonio González Ramiro", en *Archivo Español de Arte* (1980) 319-344. Publican la traza del retablo de San Esteban de Salamanca.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. y CASASECA CASASECA, A., "El retablo barroco en Salamanca, Matriales, formas, tipologías", en *Imafronte* (1985) 225-258.

43 . ARAMBURU ZABALA, M. A., "La formación de los talleres de la escultura romanista en Cantabria (Retablo de Miera, Ajo y Guriezo)", en *Boletín Seminario Arte y Arqueología de Valladolid* (1985) 355-366.

44 . RAMALLO ASENSIO, G., "El retablo barroco en Asturias", en *Imafronte* (1985) 259-304. RAMALLO ASENSIO, G., *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo 1985, p. 67.

tros que trabajaron indistintamente en un lugar o en otro. En Navarra la introducción del modelo escurialense se debe a circunstancias bien conocidas y en concreto al mecenazgo del obispo don Antonio Zapata, obispo de Pamplona entre 1596 y 1600⁴⁵. La figura de este prelado como mecenas e impulsor del clasicismo en el arte está todavía sin tratar en su conjunto. Perteneció al círculo íntimo de Felipe II, quien lo nombró obispo de Cádiz y después de Pamplona, donde mandó construir el retablo mayor de la catedral, encomendando su traza a un platero, José Velázquez de Medrano, a quien probablemente Zapata sugeriría el modelo de El Escorial. Sin duda se contaba con la estampa grabada de Pierre Perret y el platero no hizo más que un traslado de la misma especialmente en la parte alta, adaptándola a un retablo totalmente de escultura. La realización fue encomendada a maestros locales, el ensamblador Domingo de Bidarte y el escultor Pedro González de San Pedro, figura importante del romanismo navarro. Este gran retablo ejecutado en 1598 constituye uno de los primeros ecos del de El Escorial en el retablo español. Con él introducía el obispo en la catedral de Pamplona la estética oficial creada por Felipe II, al igual que haría poco después, en el trascoro de Burgos, cuyas esculturas de San Pedro y San Pablo encomendaría al escultor cortesano Antón de Riera (1623) como antes se ha mencionado⁴⁶. "La iniciativa del obispo de Pamplona fue secundada de manera inmediata en las diócesis vecinas de Calahorra que inicia la ejecución de su retablo catedralicio en 1601 teniendo precisamente como modelo el pamplonés y de Tarazona que construye el suyo propio en 1603"⁴⁷. Dentro de Navarra el impacto del retablo de la Catedral produjo una renovación en la retablística que va a seguir a partir de ahora, el modelo clasicista que sustituirá al del romanismo astorgano, si bien la escultura seguirá aferrada a las fórmulas miguelangelescas hasta la aparición del naturalismo bajo la influencia de Gregorio Fernández. Se formará así una importante escuela de retablística con puntos en común con el romanismo, aunque diferente a éste en la traza. Sus campos no están todavía claramente delimitados y lo mismo ocurre en la escuela riojana y vasca. Toda la obra de Domingo de Bidarte y de otros activos ensambladores navarros, de comienzos del si-

45. GARCÍA GAÍNZA, M. C., "Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona", en *Lecturas de Historia del Arte*, Instituto Ephialte, Vitoria 1992, Vol. III, pp. 109-124.

46. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Dos esculturas de Antonio de Riera en la Catedral de Burgos*, en o.c., pp. 360-363.

47. GARCÍA GAÍNZA, M. C., *Actuaciones...*, o.c., p. 113.

glo XVII, pueden entrar en el capítulo clasicista a los que los documentos aluden con la expresión de "retablo vigolesco"⁴⁸.

Análogos fenómenos de hibridación se van a producir en el País Vasco⁴⁹ a donde llega, recuérdese, la traza clasicista del retablo vallisoletano que va a ejercer una gran influencia en la zona y en la Rioja, donde se van a construir grandes retablos de líneas claras y severas con escultura de buenos maestros como Juan Bazcardo⁵⁰. No es tan bien conocida la incidencia del retablo clasicista en Aragón donde se halla activo uno de los últimos romanistas, Juan Miguel de Orlens, que también traslada su actividad a Valencia⁵¹. En Aragón se combina el romanismo tradicional con el clasicismo de filación vigolesca y palladiana.

La parte meridional de la península, Andalucía, no queda al margen de esta renovación del retablo. En torno a 1600 existe en Sevilla un ambiente generalizado de clasicismo purista creado en torno a la construcción de la Casa Lonja de la ciudad, trazada por Juan de Herrera y llevada a cabo por Juan de Minjares. Esto, unido a la amplia difusión que tuvieron en la ciudad los grabados de Perret, debió contribuir a la aparición del purismo en el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla, construido por Diego López Bueno, según traza del Maestro Mayor Asensio de Maeda (1600-1601)⁵² que alberga pinturas de Alonso Vázquez. En esta ocasión y en otras López Bueno sigue trazas de otros maestros como las de Vermundo Resta en los retablos de las iglesias de Santiago y San Martín (1606)⁵³, aunque es traza suya la del retablo del Antiguo Hospital del Cardenal⁵⁴. Pero el impulso dado al clasi-

48 . GARCÍA GAÍNZA, M. C., *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona 1969 (2.ª edic. 1986).

49 . ANDRÉS ORDAX, S., *La escultura romanista en Álava*, Vitoria 1973.

50 . RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Alava, Navarra y la Rioja*, Logroño 1981.

51 . BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel de Orlens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza 1987.

52 . PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla 1983. PALOMERO PARAMO, J. M., "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento", en *Imafrente* (1985) 51-84.

53 . DABRIO GONZÁLEZ, M. T., "El retablo en la escuela sevillana del seiscientos", en *Imafrente* (1985) 187-206.

54 . GARCÍA DE LA TORRE, F., "El retablo del Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal en Sevilla", en *Apotheca* n.º 1, 1981, pp. 67 y ss. Existe una tesis doctoral de A. Pleguezuelo sobre Diego López Bueno.

cismo escurialense en el retablo se debe al hermano jesuita Alonso Matías, quien en los conjuntos de la Casa Profesa de Sevilla (1604-1606), que será muy imitado con posterioridad, y del Colegio de la Encarnación de Marchena (1607-1608) impuso un rígido diseño arquitectónico inspirado en los principios puristas de Juan de Herrera. Su arte que, según Palomero, tuvo especial eco en niveles eruditos como la Compañía de Jesús o el Arzobispado, se agota hacia 1629, fecha de la muerte del tracista al chocar con el tipo de retablo de Martínez Montañés de mayor gusto ornamental que pide una amplia clientela⁵⁵. La actividad del Hermano Matías en Córdoba plasmada en el retablo mayor del Colegio de la Compañía de Montilla (1617) y en el retablo mayor de la Catedral de Córdoba, este último basculando ya hacia el barroco⁵⁶ impondrá sus planes en el retablo cordobés que difundirán los llamados por Raya "matíistas"⁵⁷.

Algunos otros ejemplos de retablos clasicistas podrían ser tomados de aquí y de allí, pero la panorámica esbozada creemos que puede considerarse ya de por sí bastante demostrativa del impacto producido por el conjunto escurialense. Por lo ya visto se deduce que la escultura de El Escorial y sus principales maestros van a ser los responsables de la formación de la escuela cortesana trasladada a Madrid tras ser declarada capital que difundirá el clasicismo por toda la península, aunque no todo el clasicismo que se va a producir sea de origen escurialense.

En el campo del retablo la repercusión del altar mayor de El Escorial será máxima, ya que inaugurará una nueva fase, la del retablo clasicista purista en el que se impone lo arquitectónico, sucediendo así, en la zona norte de la península, al romanista de origen astorgano que valora más las portadas o cajas que los órdenes. Con el denominador común de clasicismo se encuadran severas arquitecturas herrerianas que albergan de modo diverso y multiforme pinturas y esculturas, o bien sólo esculturas o sólo pinturas, obra de artistas bien distintos en la interpretación de su arte, desde los escultores del círculo cortesano de los Leoni, con Antón de Morales o Giraldo de Merlo, como nombres más significativos, a romanistas atempe-

55 . PALOMERO PÁRAMO, J. M., *Definición, cronología...*, o.c., p. 63.

56 . RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Alonso Matías precursor de Cano", en *Centenario de Alonso Cano en Granada*, Granada (1969) 165-201.

57 . RAYA RAYA, M. A., "El retablo del siglo XVII en Córdoba", en *Imafronte* (1985) 207-224.

rados como Esteban Jordán o González de San Pedro, y a naturalistas como Gregorio Fernández, y otro tanto podría decirse de los pintores.

Sin duda, el clasicismo emanado de la Corte fue un factor unificador en toda la península de un tipo de retablo, aunque no deje de existir por ello variantes regionales como se ha visto. Esta unificación, y esto es significativo, se produce ahora por primera vez en la retablística española, ya que el modelo clasicista es el primero que se difunde desde la capital recién designada, desde el centro a la periferia. El retablo del clasicismo herreriano será, por tanto, la primera oleada de la influencia cortesana que se producirá en el campo de la retablística acabando con la diversidad de modelos regionales imperantes en el Renacimiento, influencia que alcanzará su segundo momento con la difusión del retablo barroco madrileño creado por Alonso Cano y Pedro de la Torre y brillantes momentos posteriores con la imposición de modelos cortesanos y académicos en los períodos rococó y neoclásico.

M.^a Concepción GARCÍA GAÍNZA
Universidad de Navarra
Pamplona