

RP retablo romanista

MARIA CONCEPCION GARCIA GAINZA

SUMMARY

By the middle of the XVIII. century, two retables are going to define the romanistic reredos: the altarpiece in Astorga, a work by Gaspar Becerra assisted by Juan de Anchieta and others, and the retablo of St. Claire of Briviesca. They relate each other, though the reredos of Briviesca is influenced by the little earlier one in Astorga. They both open a new type of design, the so called romanistic scheme, partly after Michelangelo's architecture, and both also get a great repercussion in the area of Burgos, Basque Country, Navarre and Rioja, till in 1500 they are substituted by the Herreriun or purist retablo.

Los últimos estudios sobre retablística renacentista permiten definir mejor la tipología del retablo denominado romanista y precisar su cronología. Su origen es castellano y arranca, según es comúnmente aceptado, de dos grandes retablos cuya ejecución corre paralela: el de Astorga y el de Briviesca. No obstante, el calibrar si el primero influye en el segundo o viceversa como cree Weise es un árduo problema todavía sin resolver'. Necesita también una mayor precisión la definición del retablo romanista tipo para poder analizar así su plasmación en los ejemplos más representativos. Respecto a la primera cuestión, la posible influencia en un sentido o en otro de los dos grandes retablos de Astorga y Briviesca conviene recordar algunas fechas. El primero es contratado por Gaspar Becerra en 1558 con la condición de realizarlo en dos años, esto es, hasta 1560, que parece un plazo corto dada la envergadura de la obra. La pintura del retablo no se acometería

1 J. J. MARTIN GONZALEZ, *Esteban Jordán*, Valladolid, 1952, pp. 43-48; G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, Band 11. 19.

hasta años más tarde, ya en 1569 finalizándose en 1575, fecha que figura pintada en la obra². El retablo de Santa Clara de Briviesca por su parte tiene una fecha inicial más temprana ya que es en 1551 cuando al parecer comienza la obra el escultor burgalés Diego Guillén quien aparece en las cuentas hasta 1559 y a quien se atribuye el pedestal de piedra sobre el que monta el retablo³. Se cree que hacia 1560 —justamente el año que acaba el retablo de Astorga— entraría Pedro López de Gámiz en esta obra imprimiéndole un giro hacia el Romanismo. Aunque su compromiso era acabar el retablo en dos años la obra no se terminó hasta 1568-1569. En 1571 tuvo lugar la tasación por Juan de Juni en cantidad tan elevada que originó un largo pleito. La precisión de las fechas en que López de Gámiz interviene hecha recientemente por Díez Javiz⁴ sitúa al retablo de Briviesca en fecha posterior al retablo de Astorga por lo que se puede desechar ya la hipótesis de la posible influencia de Briviesca en Astorga que será claramente a la inversa, de Astorga en Briviesca.

Desconocemos los nombres de los colaboradores de Gaspar Becerra en el retablo de Astorga que debieron ser numerosos a juzgar por el ritmo con que se llevó la obra. Seguramente serían reclutados en Valladolid de donde era vecino Becerra y entre ellos podía contarse el propio López de Gámiz que desde una primera formación burgalesa vira hacia el Romanismo en torno a 1560 coincidiendo con la terminación del retablo de Briviesca. Otro de los supuestos colaboradores de Becerra es Juan de Anchieta de quien desconocemos noticias hasta 1565 en que aparece en Valladolid relacionado con círculos junianos. También Rodrigo y Martín de la Haya autores del retablo de la catedral de Burgos son considerados discípulos de Becerra y colaboradores suyos en Astorga. A falta de datos documentales el análisis de los retablos de estos artistas acusan bien a las claras la repercusión del gran retablo astorgano.

Entrando ya en la cuestión de la tipología Gaspar Becerra inaugura, como es sabido, un nuevo tipo de traza cuyos elementos arquitectónicos y composición están inspirados en la arquitectura miguelangelesca y más concretamente en las tumbas de los Medicis según señaló Martín González en un sugestivo estudio sobre el retablo que nos ocupa⁵. Se trata de una traza adintelada de líneas verticales y horizontales que no da cabida a un arco de medio punto ni siquiera en la calle central. Cada uno de los dos cuerpos del retablo está compuesto por cinco grandes portadas rectangulares rematadas por frontones alternativamente triangulares y curvos, con niños recostados en los derrames en los del primer cuerpo según el modelo de las tumbas mediceas. Hasta aquí todo es lección bien aprendida del gran florentino. Sin embargo las columnas dóricas introducidas para articular este primer

2 J. J. MARTIN GONZALEZ, *Precisiones sobre Gaspar Becerra*, Archivo Español de Arte. 1969, pp. 327-356.

3 C. DIEZ JAVIZ, *Pedro López de Gámiz, escultor mirandés del siglo XVI*, Miranda de Ebro 1985. p. 107.

4 *Ibidem*.

5 J. J. MARTIN GONZALEZ, *Precisiones sobre Gaspar Becerra*.

cuerpo son un elemento extraño al lenguaje miguelangelesco, aportado por el propio Becerra según era exigencia del contrato para lograr un efecto de riqueza. Para ello las columnas deberían estar «revestidas de follamen». La expresión nueva hasta la fecha presenta un gran interés puesto que sustituye a la otra forma de referirse hasta ahora al ornamento, esto es, «a la romana» o «del romano» que alude como es sabido al grutesco. El «follamen» aunque puede confundirse, no es el grutesco sino que está formado por unos amplios tallos que se entrecruzan. En su conjunto es una decoración más cuajada, de más complejo entramado que el grutesco y que combina además un número más reducido de motivos ornamentales con predominio de lo vegetal. La riqueza decorativa de estas columnas que vuelven a aparecer en el templete-custodia atenuaría de algún modo el rigor y la severidad de la arquitectura miguelangelesca adaptándolos al gusto de los comitentes acostumbrados todavía a la exuberancia ornamental del plateresco.

Tanto el «follamen» como la cartela correiforme son los dos motivos ornamentales de este retablo. El «follamen» que cubre también el primer friso queda reducido al tercio inferior del fuste de las columnas del segundo cuerpo que en este caso flanquean las cajas y descansan sobre ménsulas vegetales avolutadas, creándose en los intercolumnios una especie de entrecalles que no llegan a cuajar del todo. El ático recibe otro tratamiento al sustituir las columnas por pilastras rematadas en modillones-triglifos y acabando en recto con un calvario sobre la calle central que queda exento. Esta potente arquitectura servirá de marco a un imponente conjunto escultórico formado por relieves y bultos que llevan la impronta de lo miguelangelesco armonizando a la perfección con la traza. Creo que este tipo de ornamentación, el «follamen», puede ponerse en relación con el rameado, nuevo modelo ornamental que se utiliza en la policromía de las imágenes en el período contrarreformista y que empleará el pintor Gaspar de Hoyos en la pintura del propio retablo de Astorga contratado, como se ha dicho, en 1569.

El retablo de Briviesca evidencia la influencia del de Astorga por partida doble, esto es desde el punto de vista de la traza y de la escultura. A pesar de lo grandioso del conjunto la traza no muestra el rigor del diseño del gran florentino ni la severidad de los enmarques de las cajas ni la alternancia de frontones que le caracterizan pero sí es deudora de aquel en la estructuración de los pisos, en este caso cuatro, con un sistema de líneas verticales marcadas por las columnas sobre las que descansan los dinteles que señalan las líneas horizontales. Faltan los arcos de medio punto ya que el lugar donde se inscribe al árbol de Jessé, de remate circular, no tiene carácter arquitectónico. Las columnas orales que estructuran los cuerpos flanquean las entrecalles y presentan sus fustes totalmente recubiertos de «follamen» utilizando con profusión este motivo ornamental en las pilastras ochavadas del mismo rebasando con mucho el uso que de este ornamento hizo Becerra en Astorga. Este «follamen» del retablo de Briviesca consiste en tallos que se entrecruzan y dejan entre ellos unos espacios a modo de medallones ocupados por niños desnudos o por figuras de santos. De cualquier manera lo que caracteriza el

retablo de Briviesca, además de la superposición de los cuerpos y de su remate en recto deudores de Astorga, es el desbordamiento del «follamen» o rameado. Utiliza también el de Briviesca frontones con niños echados sobre las cajas y portadas rectangulares muy severas en la calle central. Un rasgo innovador supone la introducción de Adán y Eva figuras agachadas que funcionan como atlantes en el banco retablo, elementos que con figuras de niños aparecen en otros retablos de López de Gámiz. La escultura de Briviesca por su parte también ha sido puesta en relación con Astorga tanto desde el punto de vista de las composiciones como por el estilo miguelangelesco de la escultura⁶ en la que la participación de Juan de Anchieta se cree más que probable. Tanto en Astorga como en Briviesca «se llevan a cabo las exigencias más importantes de la severa corriente contrarreformista: por una parte, corrección objetiva y representación inteligible del tema y por otra, acentuación de la sublimidad y dignidad monumentales»⁷.

El eco de estos dos grandes retablos va a ser grande en la zona de Burgos, País Vasco, Navarra y Rioja, área donde se desarrollará de manera espléndida la retablística romanista durante un período de tiempo comprendido aproximadamente entre 1570 y 1600 cuando la influencia del retablo mayor de El Escorial impone una mayor severidad arquitectónica que desplaza a la romanista y se desarrolla a partir de entonces el retablo herreriano o purista. Acusa la influencia de los dos grandes retablos el mayor de la Catedral de Burgos, obra de Rodrigo y Martín de la Haya, concluido en 1580. Se compone de banco, tres cuerpos y remate de estructuras claras y severas. Las columnas del primer y segundo cuerpo tienen los fustes retallados con «follamen», las del tercero reducen el rameado vegetal al último tercio siendo el resto estriado y finalmente los soportes del ático son estípites con ristas de frutos en sus frentes con una ordenación combinada de Astorga y Briviesca. Presenta en cambio alguna innovación como los dos arcos rebajados de la calle central, algo forzados que cobijan la Asunción y la Coronación, realizadas en 1578 por Juan de Anchieta y que rompen el sistema adintelado instaurado en Astorga y Briviesca.

Tomando los ejemplos más expresivos de retablo romanista encontraremos en los trazados por Juan de Anchieta los mejores modelos. El retablo de Zumaya que fue ejecutado por este escultor y Martín de Arbizu para 1577 introduce como novedad en su austera traza un arco paladiano para albergar el grupo de la Asunción lo que provoca un remate en alto coronado por un frontón sobre el que queda exento el crucificado. Más dependiente de Astorga que de Briviesca se muestra la traza del retablo de Cáseda realizado por Juan de Anchieta y el ensamblador Pedro de Contreras entre 1576 y 1581 que es, por tanto, la primera intervención del escultor en Navarra. El banco compuesto por cuatro tableros presenta sus dos ménsulas extremas en forma de hoja con volutas en la parte superior y águila debajo, con

6 *Ibidem.*

7 G. WEISE, *Die Plastik der Renaissance und des Frübarock un Nordlichen Spanien*, Tubinga 1958, Resumen, p. 41.

pinjante de frutos, paños colgantes y guirnalda relacionables con soluciones utilizadas en Briviesca. Los tres cuerpos de que se compone se hallan divididos en tres calles y dos entrecalles. Los soportes empleados son columnas en los dos primeros cuerpos —tercio inferior con rameado y el resto estriado en el primer cuerpo y fuste entorchado, rameado y estriado en el segundo— en tanto que en el tercer cuerpo son estípites con modillones-triglifos como en Astorga. Al igual que en este retablo el calvario queda exento y se usan los frontones alternadamente curvos y triangulares con niños echados en sus vertientes tanto en los cuerpos como en el ático. Predominan en Cáseda las cajas rectangulares a excepción de la calle central donde introduce dos tramos paladianos superpuestos que al igual que en el retablo de Burgos cobijan los grupos de la Asunción y la Coronación.

Nada podemos decir de la arquitectura del retablo de Aoiz hoy desaparecida al ser sustituida por otra barroca. Sin embargo el retablo de Santa María de Tafalla que supone la culminación del arte del maestro vasco ofrece una personal reelaboración de los recursos ya conocidos (Fig. 1). En primer lugar llama la atención que los estípites hayan pasado del ático al primer cuerpo. Son estípites monumentales rematadas en modillones-triglifos que sostienen un friso dórico. En cambio las columnas de fuste decorado con «follamen» se han trasladado del primer cuerpo, según estaban en Astorga, al segundo. Otra novedad de este retablo es el ático decreciente que combina varios frontones escalonadamente con mancebos desnudos en sus derrames y que deja el crucificado exento. Mantiene en este caso el sistema adintelado de retablo instaurado en Astorga y Briviesca aunque sobre el grupo de la Asunción finge un arco triunfal con un frontón curvo. La traza de este retablo se debe a Juan de Anchieta quien había comenzado la obra para 1588, fecha en la que muere dejándola sin terminar y su viuda la traspasa con todos los dibujos del maestro a su discípulo Pedro González de San Pedro. A éste por lo tanto debemos adjudicar la ejecución de la arquitectura pero sobre trazas del maestro y buena parte de la escultura a excepción de los bancos, toda ella de cuño miguelangelesco⁸.

El sagrario es también obra de Anchieta quien lo tenía terminado para 1583. Tiene forma de templete de tres pisos decrecientes y está inspirado en el sagrario-custodia de Astorga. En efecto Gaspar Becerra dató al retablo de un sagrario expositor que consideraba una estructura independiente del retablo propiamente dicho—según se dice en el documento «cosa apartada y miembro de por sí»⁹. Esta estructura centralizada es semejante a la de las custodias procesionales en plata que difundirá Juan de Arfe, admirador de la obra de Becerra. Pues bien, de acuerdo con las normas de Trento el sagrario expositor que suele adoptar forma turriforme no suele faltar en los retablos romanistas haciendo juego con su traza y decoración. Su colocación

8 J. CAMON AZNAR, *El escultor Juan de Anchieta*, Pamplona, 1943, pp. 66-71; J. CABEZUDO ASTRAIN, *La obra de Anchieta en Tafalla*, Príncipe de Viena, IX, 1948, p. 277; M. C. GARCIA GAINZA; M. C. HEREDIA MORENO; J. RIVAS CARMONA; M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Olite*, Pamplona 1985, pp. 460-464.

9 J. J. MARTIN GONZALEZ, *Precisiones sobre Gaspar Becerra*.

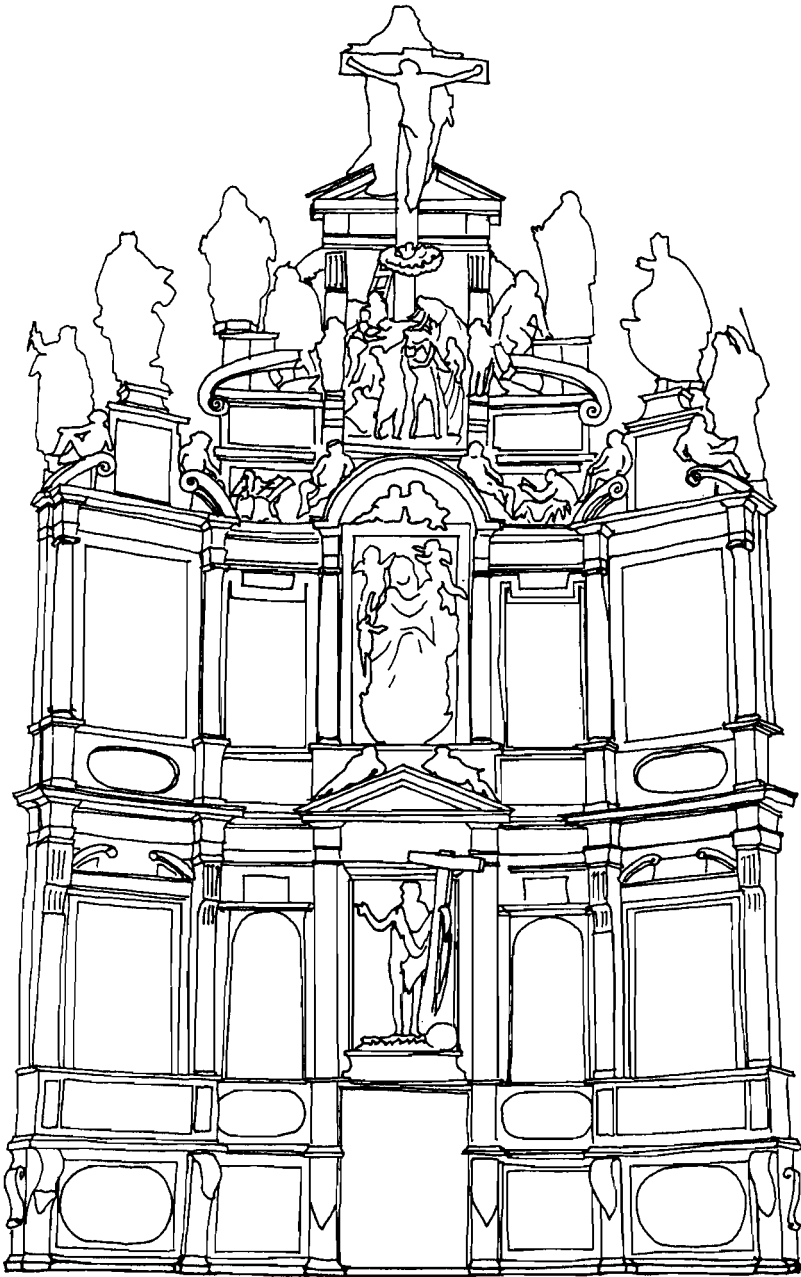


Figura 1. Tafalla. Esquema del retablo de Santa María (1587-1592)

en el centro del retablo ocupa siempre un espacio saliente con respecto al mismo: «El santísimo Sacramento y la Custodia de él, habrá de estar fuera del cuerpo de dicho retablo pero sí encima. del Altar Mayor, encajado en dicho Retablo, relevado a fuera en la manera conveniente y con la autoridad que se requiere a semejante obra...»¹⁰.

El retablo de Santa María de Tafalla iba a ejercer una gran influencia en las comarcas vecinas como puede notarse, por citar sólo unos ejemplos en los retablos de Allo (Fig. 2), Mendigorriá (Fig. 3) y Andosilla (Fig. 4) contratados en 1592, 1594 y 1597 respectivamente por Bernabé Imberto, escultor de Estella, quien al ejecutarlos hizo una simplificación de las estructuras que son por otra parte menos monumentales". El retablo de Añorbe (Fig. 5) realizado ya para 1597 fecha en la que se contrata la pintura, es obra del ensamblador Pedro de Contreras, colaborador de Juan de Juan de Anchieta en Cáseda. Muestra en el banco ángeles telamones al igual que en el retablo de Vileña de López de Gámiz y dos cuerpos, el primero con pilastras estriadas y con columnas, el segundo rematándose por un calvario libre de encuadre cuya escultura se halla muy próxima a la del maestro vasco.

Otro gran ejemplar de este tipo de retablo era el mayor de Cascante (1593-1601) obra de Pedro González de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea, lamentablemente desaparecido. El retablo mayor de Valtierra cuenta en su ajetreada historia con la intervención de Pedro López de Gámiz y Juan de Anchieta como tasadores en 1580 de una primera fase de construcción que es continuada a partir de 1590 por Blas de Arbizu con la intervención sucesiva de Lope de Larrea, Bernal de Gabadi y Juan de Cambray¹². Su monumental arquitectura consta de un alto banco, dos cuerpos, el primero de los cuales presenta las columnas recubiertas por rameado y un ático a manera de tercer cuerpo. Cuenta este retablo con-hermoso sagrario-expositor de planta circular.

El retablo romanista que alcanza en Navarra una gran densidad produce también en las provincias vascas y en Rioja excelentes frutos. Un buen conjunto de retablo de temprano romanismo es el mayor de Durango (Vizcaya) que se fecha en torno a 1578 y cuyo autor, Martín Ruiz de Zubiate, vecino de Burgos y de Briviesca, levanta una arquitectura con doble banco —el segundo de ellos con ménsulas decorativas y ángeles-telamones— dos cuerpos cuyas columnas están recubiertas por rameado y un ático con estípites que acaba en recto. Se mantiene el sistema adintelado del retablo a excepción hecha de la calle central donde impera el arco triunfal para albergar los grupos de la Asunción y la Coronación según viene siendo tradicional y la utilización de frontones alternando los curvos con los triangulares.

10 M. A. ARRAZOLA ECHEVERRIA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, Tomo II, San Sebastián 1968, p. 300.

11 M. C. GARCIA GAINZA, *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 2.ª ed. 1986, pp. 246-250.

12 M. C. GARCIA GAINZA; M. C. HEREDIA MORENO; J. KIVAS CARMONA y M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*, Pamplona 1980, pp. 407-408.

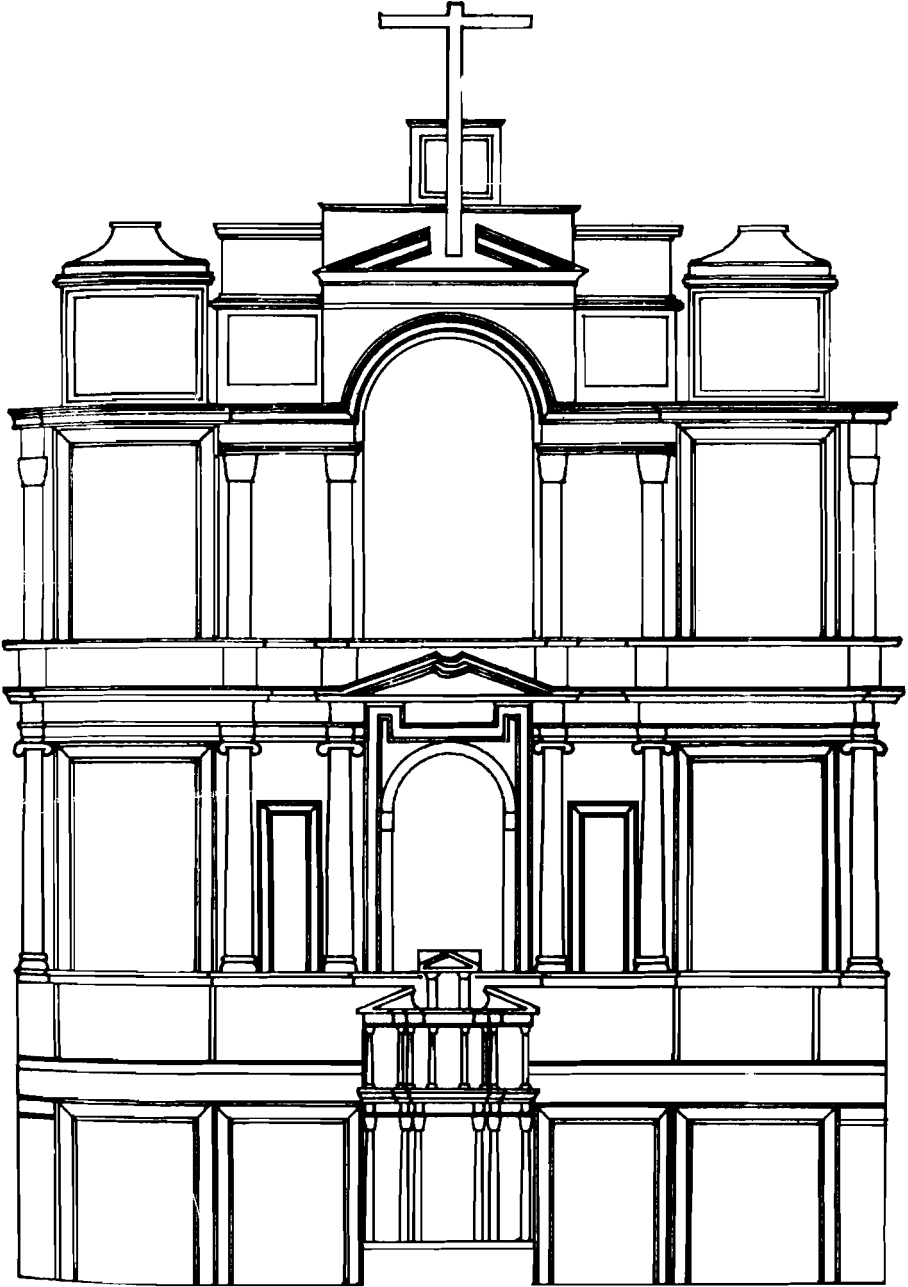


Figura 2. *Allo. Esquema del retablo mayor (1592).*

EL RETABLO ROMANISTA

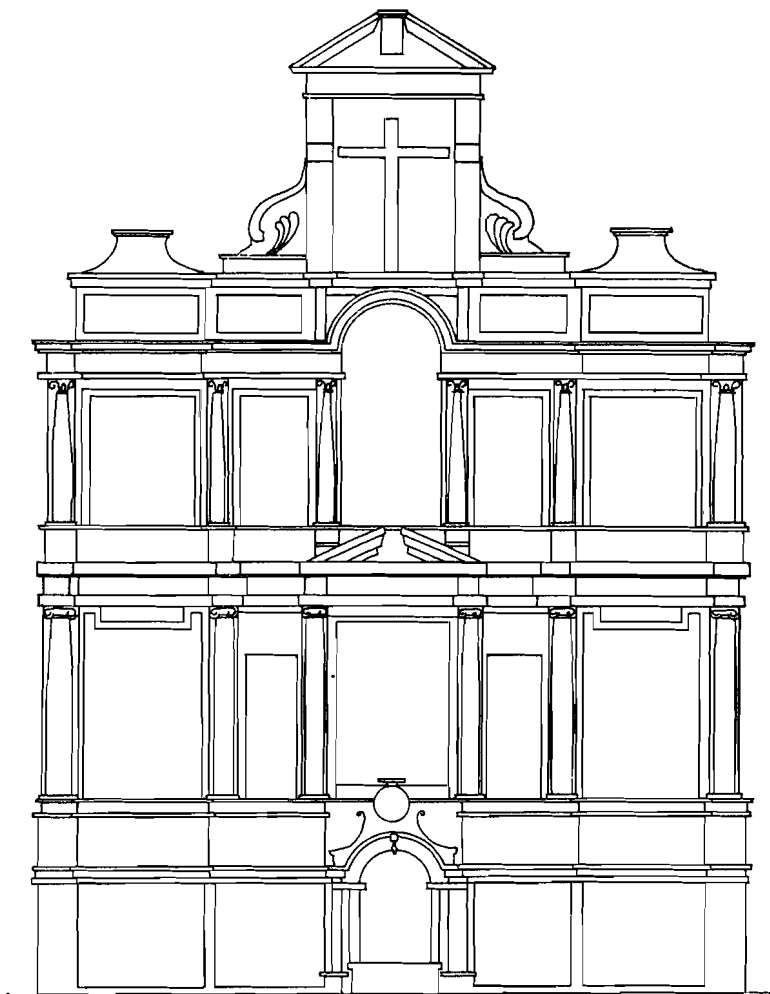


Figura 3. Mendigorria. Esquema del retablo mayor (1594).

De 1583 data el contrato del retablo de San Vicente de San Sebastián efectuado por Ambrosio de Bengoechea y que fue tasado tres años más tarde por tres grandes artistas del momento: Lope de Larrea, Juan de Anchieta y Fray Juan de Beauves¹³. La monumental traza de este retablo de planta ochavada se compone de un doble banco tres altos cuerpos formados por

13 M. A. ARRAZOLA ECHEVERRIA, *op. cit.*, pp. 291-313.

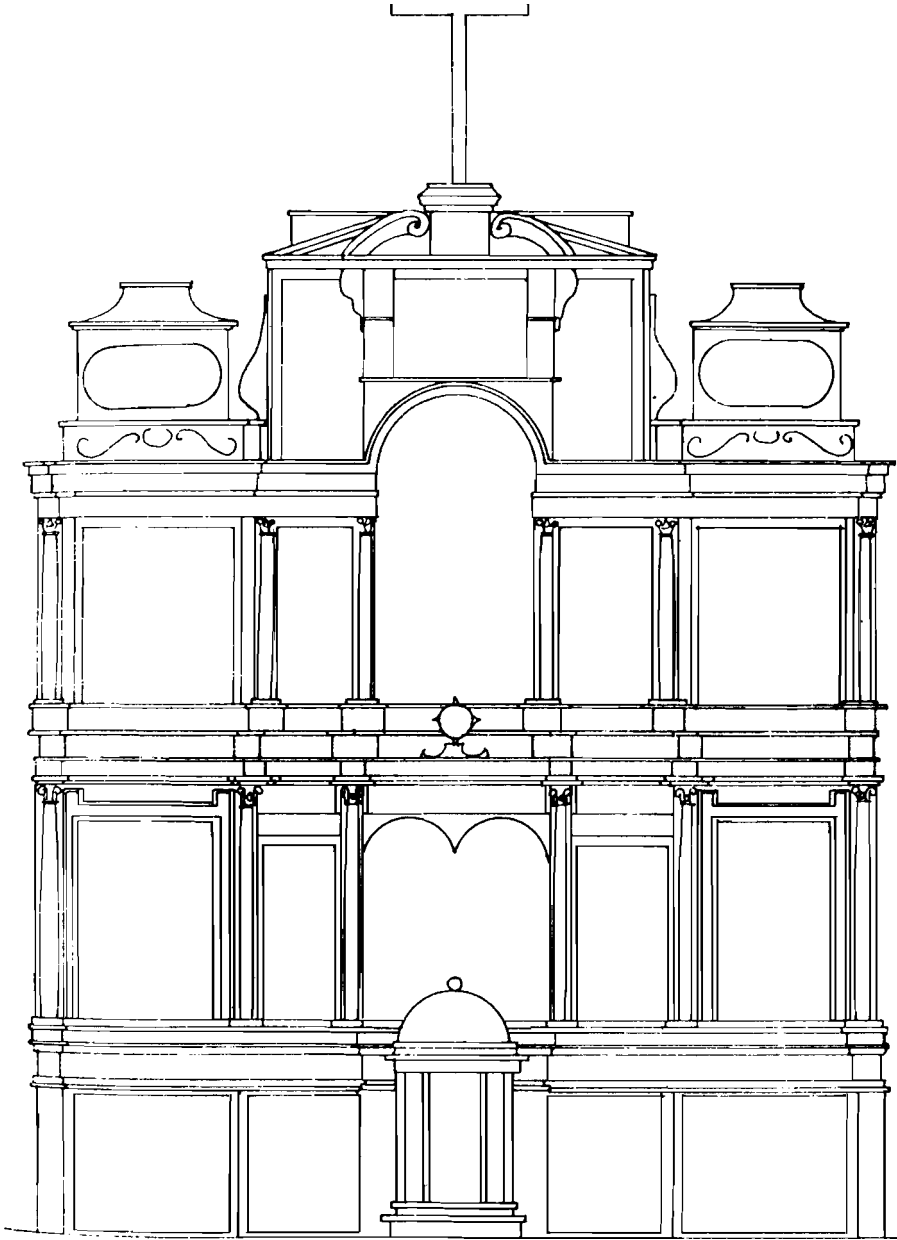


Figura 4. *Andosilla. Esquema del retablo mayor (1597)*

EL RETABLO ROMANISTA

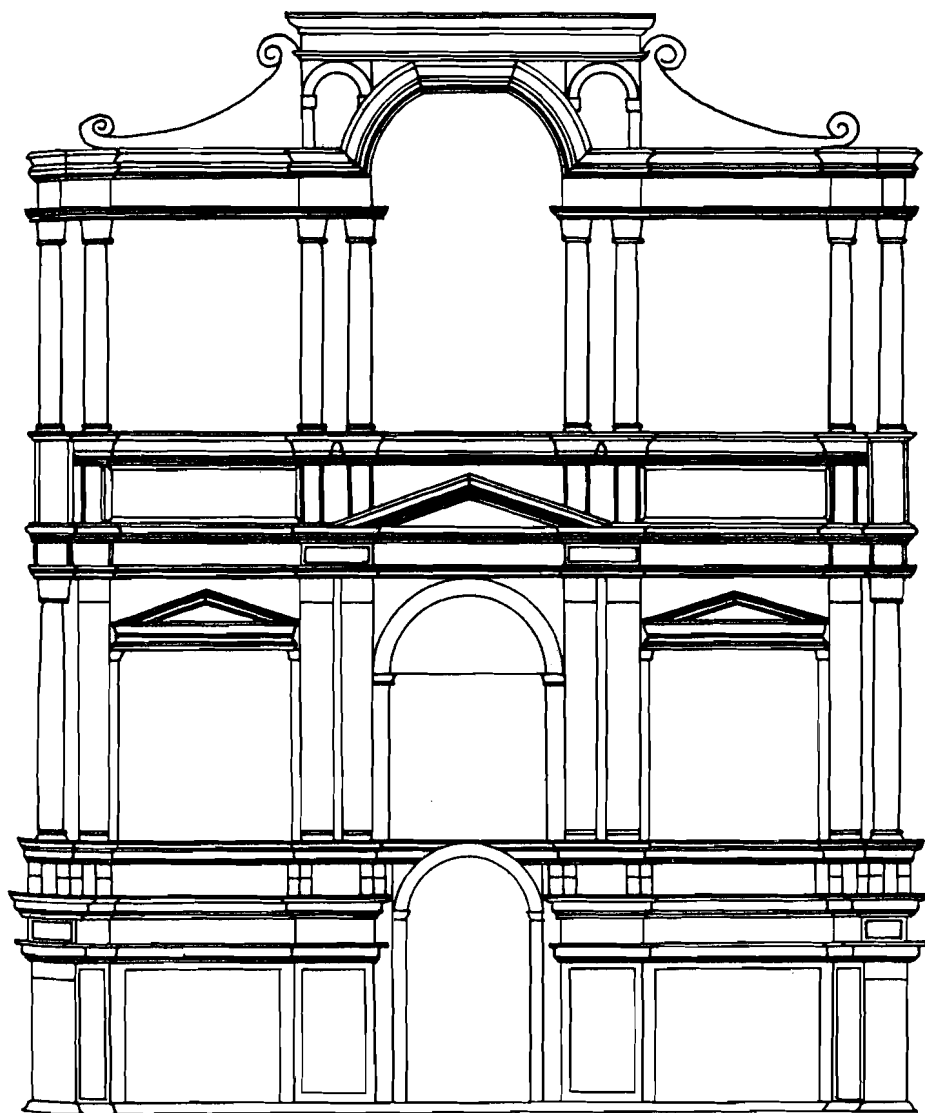


Figura 5. Añorbe. Esquema del retablo mayor (c 1597).

columnas con rameado en el tercio inferior del fuste y el resto estriado que componen tres calles y cuatro entrecalles. El ático, tripartito, lleva sobre la caja central un calvario exento. Se mantiene en esta obra las líneas verticales y horizontales que marca una arquitectura adintelada. Frontones curvos, triangulares sin y con niños recostados se usan en el primero, segundo y tercer cuerpo respectivamente. Todas estas soluciones son ya típicas, según se va viendo, del retablo romanista del que éste de San Sebastián constituye uno de los más grandiosos ejemplos.

El retablo mayor de Santa María de Salvatierra, obra contratada por Lope de Larrea en 1584 es el máximo exponente de la retablística romanista alavesa. A petición de Larrea, interviene Juan de Anchieta con un informe laudatorio para aquél en el que dictamina sobre algunas importantes cuestiones. Opina que debe quitarse el sagrario de piedra y hacerse un nuevo tabernáculo que debe ir en el centro del retablo según «ya era usual». También precisa algunas iconografías del remate del retablo¹⁴.

La arquitectura del mismo muestra un banco con los típicos ángeles-telamones y tres cuerpos con tres calles y dos entrecalles articulados por columnas con el tercio inferior con rameado y el resto estriado o entorchado. Frontones con niños recostados cubren las cajas del retablo que mantiene el sistema adintelado a excepción del arco triunfal para la Asunción y remata en recto sobresaliendo solamente el calvario encuadrado en una única caja. Composición arquitectónica y conjunto escultórico se relacionan estrechamente con los otros retablos descritos al igual que se relacionan sus respectivos maestros.

Los ejemplos de retablos propuestos podrían multiplicarse pero no añadirían variantes importantes al modelo de retablo romanista que se ha intentado definir.

Es en los últimos años del siglo XVI, lindando ya con 1600, cuando se comienza a sentir la influencia del retablo mayor de El Escorial que se difunde por el grabado de Pedro Perret sobre dibujo original de Juan de Herrera que con el título *Ortographia del Retablo que está en la Capilla Maior de S. Lorentio el Real del Escorial* se editó en 1589. La repercusión de esta obra en la retablística regional se percibe en una transformación de la traza que muestra ahora una mayor regularidad en su arquitectura con una rígida superposición de cuerpos rematados en ático decreciente flanqueado por pirámides y una mayor severidad y desnudez en la mazonería que hace desaparecer el ornato esculpido tan usado por los romanistas. Ciertamente es que en algunos casos se produce una combinación entre la traza purista que pugna por imponerse y la romanista fuertemente arraigada pero el purismo escorialense ha hecho ya su aparición y su presencia se percibe netamente. Lo que apenas sufre alteración es el estilo de la escultura que continúa manteniendo las formas miguelangelescas del Romanismo.

Un ejemplo muy expresivo de retablo purista es el mayor de la catedral de Pamplona, hoy en la iglesia de San Miguel. Fue sufragado por el obispo don Antonio Zapata brillante personalidad de la época perteneciente al

14 S. ANDRES ORDAX, *El escultor Lope de Larrea*, Vitoria, 1976, p. 128.

EL RETABLO ROMANISTA

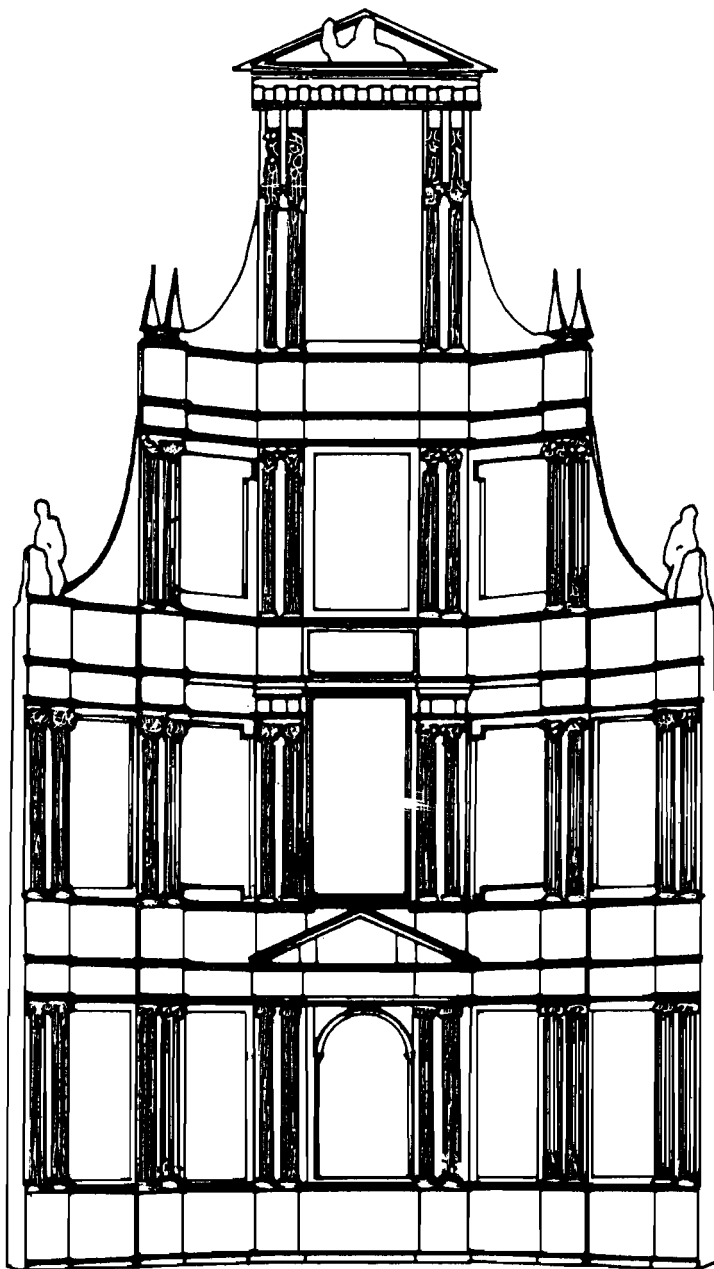


Figura 6. Esquema del Retablo Mayor de la Catedral de Pamplona, hoy en la Parroquia de San Miguel (1599-1600).

círculo de los allegados de Felipe II¹⁵. En 1599 encargará la traza a un platero, José Velázquez de Medrano, lo que es un dato del máximo interés, quien diseñará una arquitectura de banco, tres cuerpos y un ático (Fig. 6). De igual manera que en el retablo escurialense los dos cuerpos inferiores están divididos en cinco calles que se simplifican en tres en el cuerpo tercero en tanto que el ático se reduce a una única caja ocupada por el calvario. La estructura decreciente y limpia rematada por frontón triangular es un traslado casi lateral del ático del retablo de Juan de Herrera. Es suficiente compararlo con el ático plagado de escultura que inaugura Juan de Anchieta en el retablo de Tafalla, de concepto menos arquitectónico, para notar la diferencia. Precisamente Madrazo percibiendo la austeridad y la desnudez de este retablo lo calificó de «armatoste de estilo greco-romano de recetan»¹⁶. Imperan en el retablo la verticalidad y el sistema adintelado. Los entablamentos no se interrumpen con frontones como ocurre con el retablo romanista. La realización del retablo catedralicio pamplonés corrió a cargo del ensamblador Domingo de Bidarte y del escultor Pedro González de San Pedro. Este último llevó a cabo todo el conjunto escultórico que, como era de esperar, mantiene el estilo heroico y monumental de Juan de Anchieta en un programa iconográfico marcadamente trentino. La intervención del obispo Zapata en la catedral de Pamplona supuso la introducción en esta zona de la estética oficial propugnada por Felipe II.

A partir de aquí imperará en la retablística la traza purista o escurialense de carácter clasicista que paulatinamente irá sustituyendo a la romanista de la que se halla claramente diferenciada.

15 M. C. GARCIA GAINZA, *El mecanazgo artístico del obispo Zapata en la Catedral de Pamplona*, Separata de *Scripta Theologica* en Homenaje a Don José Goni Gaztarnbide, Pamplona, Enero-Agosto 1984, pp. 579-589.

16 P. DE MADRAZO, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia*. Navarra y Logroño. 11, Madrid 1886, p. 350.