

Observaciones sobre la escultura del Renacimiento

J. J. MARTIN GONZALEZ *

LAS RAICES

El Renacimiento fue imponiéndose en España con la llegada de escultores procedentes de Italia, Francia y Países Bajos. ¿Pero hasta qué punto tenemos seguridad de que el Renacimiento lo traen de fuera?

La aclaración sólo puede ofrecerse si se conoce lo que hicieron antes de venir a España. Esto requiere investigar fuera de nuestras fronteras. Mas, ¿qué hemos hecho hasta ahora?

Isabel del Rio de la Hoz ha ido tras la huella de Felipe Vigarny o de Borgoña y ha tenido opción a precisar de donde puede proceder ¹. Con igual pretensión me lancé a la aventura de localizar el hogar de Juan de Juni. La peripecia merece ser relatada, pues a mí mismo me ha provisto de una metodología de viaje, que quizá pueda servir a otros investigadores ².

La personalidad de Juni es sobradamente conocida a través de la documentación en España. En cambio nada se sabía de lo que pudiera haber hecho antes de llegar a la Península. Las esculturas de piedra en San Marcos de León señalan lo más antiguo documentado de su obra. Este es el punto de partida para ir hacia atrás. Había que indagar en Italia y Francia. En Italia porque su estilo está lleno de influjos de Miguel Angel, Jacopo della Quercia y la escultura antigua, a contar desde el Laoconte. La visita a los yacimientos escultóricos in situ, tenía que proporcionar datos. Por lo que se refiere a la formación italiana, la experiencia ocular deparó buenos resultados, que no es el caso relatar. Pero quedaba el vacío de los primigenio, lo francés. El apellido «de Juni» revelaba inequívocamente procedencia. Pero los hombres han cambiado en su grafía y su fonética. Recabé información filológica, que dió como razonable que Juni fuera la localidad de Joigny. Ya se había indicado este emplazamiento como posible, pero nadie había ido a Joigny. Allí me encaminé. Descubrí en la portada de la Iglesia de Saint Thibault una escultura ecuestre del santo, que al punto me recordó a Juni. Solo la pude fotografiar con teleobjetivo. En nueva ocasión me ayudaron y pude con un andamiaje subir junto a la escultura. Previamente había ido a León, a refrescar la memoria. No tenía ni tengo la menor duda de que es obra de Juan de Juni. No voy a entrar en los detalles que apunto en mi artículo. La escultura lleva la fecha de 1530 en

* *Universidad de Valladolid.*

1. Isabel del RIO DE LA HOZ, «Felipe Bigarny: origen y formación». *Archivo Español de Arte*, 1984, págs. 89-92.

2. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: «Con Juan de Juni en Joigny», *Academia*, número 59, (1984), pp. 249-259.

la cincha del caballo, que aporta un elemento cronológico valiosísimo para recomponer la historia, Ya que la fase de León comienza en 1533. Es verdad que no puedo refrendar con documentos el hallazgo, pero tampoco será posible pues el archivo de la iglesia se quemó.

He vuelto por tercera vez a Borgoña. Trataba de aumentar los hallazgos, pero esto no ha ocurrido. Pero sí ha aumentado mi caudal para poder relacionar lo francés con lo español. Borgoña tiene sobre todo grupos del Entierro de Cristo que aclaran los precedentes en cuanto a la composición para el grupo del Museo de Escultura de Valladolid. Estos viajes han desarrollado mi capacidad para el juicio comparado, cosa muy necesaria pues la Borgoña es una de las bases del renacimiento escultórico español. Y he de volver.

Esta experiencia es del todo necesaria para quien haga estudios de artistas que provienen de fuera. Debe irse a buscar las raíces. En el caso de que no se aporten datos precisos, como referencias documentales y obras artísticas, ya es suficiente formarse idea del ambiente del país donde un artista afloró. Es una experiencia que brindo. Y por mi parte he de continuar.

Itinerarios

La metodología dominante parte del supuesto de que los maestros pertenecen a una «escuela». Si por escuela se entiende el lugar donde afincan los artistas, nada hay que objetar. Pero el término escuela habitualmente conduce a un reconocimiento estilístico. Escuela vendría a ser tanto como estilo local. Y en ello radica el fallo. ¿Qué significado pueda darse a la expresión «escuela castellana»? En Castilla durante el Renacimiento hubo diversas localidades con escultores residenciados y con estilos muy diversos.

Por razones metodológicas estoy a favor del concepto «centro». El arte se halla en una ciudad porque se produce en ella o porque se adquiere de fuera. La dinámica de estos vectores influye decisivamente en la valoración del centro. Los centros principales son aquellos en que predomina la producción in situ. Los adquirentes acreditan una buena virtud, el mecenazgo.

El itinerario de un escultor marca la estela del éxito, pues por lo común se trata de una mejora. ¿Por qué cambian de residencia los maestros? Unos itinerarios precisos indican la expansión de su obra. Pero hay que distinguir entre un viaje para contratar, otro para ejecutar in situ por imposición del cliente y el cambio de residencia. Una cosa parece clara: el distanciamiento de una obra del lugar de producción es revelador del prestigio alcanzado. Baste un dato. Esteban Jordán realizó el retablo mayor del Monasterio de Montserrat, y es lástima que fuera destruido en el siglo XIX. La razón fue que Felipe II quiso obsequiar al monasterio, de rango nacional, y contrató con fondos de la Corona una obra que puso en manos de Esteban Jordán, que ostentaba el honroso título de «escultor y criado de Su Majestad». El retablo de Montserrat fue hecho en Valladolid, y de esta ciudad salieron las carretas cargadas con relieves y estatuas.

Si reparáramos en los itinerarios, veríamos cuán frágil es la consideración de «escuela». Los gráficos señalan el recorrido de los escultores y las obras.

Alonso Berruguete comienza a trabajar en Zaragoza en 1518. Se halla en La Coruña en 1520 y «andante en Corte» en Valladolid en 1523; en este año contrata el retablo de la Mejorada, quedando avecindado por razón del cargo de escribano del crimen. En 1529 acude a Salamanca, para contratar el retablo mayor del Colegio de Fonseca. Pasa a Toledo en 1535 a encargarse de la sillería de coro de la catedral. Toledo será el segundo centro de producción del maestro. El retablo mayor de la iglesia de Santiago de Cáceres y el de San Salvador, de Ubeda, señalan los puntos más alejados del mapa de producción de Alonso Berruguete.

No menos aleccionador resulta el itinerario de Juan de Juni. La fecha de 1533 está grabada en la fachada de San Marcos de León. Ella indica el comienzo de su labor escultórica en la misma. En León forma su primer taller español. El encargo de las esculturas en barro cocido de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco, para el Almirante de Castilla, hace que su nombre alcance a Valladolid. Pero surge la competencia salmantina, pues el arcediano Gutierrez de Castro le obliga a establecer vecindad en la ciudad del Tormes. Pero le arrastra a Valladolid un tentador encargo: el Entierro de Cristo para la capilla funeraria de Fray Antonio de Guevara, en el convento de San Francisco. Juni es solicitado por relevantes clientes. Este encargo le exigió montar en Valladolid su taller, ahora ya con carácter definitivo. La ruta que ha seguido Juni es la tradicional recorrida por los visitantes franceses: el camino de Santiago. Es vía espiritual, pero también comercial. Le ha surgido una notable oferta: trabajar para la matriz de la Orden de Santiago en San Marcos de León. El futuro de Juni estaba entre esta ciudad y las que en Castilla pudieran competir. Y lo hicieron Salamanca y Valladolid. Pero pudo surgir Burgos, aunque desde el segundo tercio del siglo XVI el empuje de Valladolid lleva el centro escultórico regional hacia la ciudad del Pisuerga. En esta ciudad se juntan los talleres de Berruguete y Juni, que elevan el prestigio de la escultura. Es una competencia que suma, no que resta. Berruguete se desplaza a Toledo, aumentando la clientela en la zona central de la península. Juni se hace dueño del valle del Duero, ya que su escultura penetra en los dominios riojanos. En 1568 acude a Briviesca para tasar el retablo mayor del convento de Santa Clara de Briviesca. En 1550 había estado en Burgo de Osma para contratar el retablo mayor de la catedral. En 1577 se hallaba en León, para contratar la obra del trascoro. En 1548 había estado en Toledo, para tasar la silla arzobispal y el grupo de la Transfiguración, que había hecho Alonso Berruguete. Si a este itinerario español, se suma el precedente, desde Joigny a Italia, regreso a su patria y marcha de aquí a España, se saca la consecuencia de que Juni fue extraordinariamente viajero. Esto le permitió sumar información. Roma, Florencia, Bolonia y Modena fueron conocidas por el escultor, y eran sedes donde anidaba lo más floreciente de la escultura italiana y de la antigüedad. En Juni se define un tipo de itinerario internacional, francés, italiano y español. Si valoramos la distancia más larga como la que mejor define el ejercicio profesional y el prestigio, esta distancia viene expresada por la existente entre Roma y Salamanca.

El Maestro de Sobrado salió de las filas de Juni³. Debió de colaborar con éste en la fachada de San Marcos de León. Lo que hace en Galicia acredita el conocimiento del Entierro de Cristo hecho para Fray Antonio de Guevara en Valladolid. Pero sin duda hay que adscribirle al Juni de León. De esta ciudad partió para Galicia, donde ha dejado su obra. Estableció su taller en Orense, que se mantuvo activo entre 1545 y 1570. Le ha llamado Maestro de Sobrado, porque su trabajo más representativo se halla en el Monasterio de Sobrado de los Monjes.

Pues bien, el análisis estilístico nos conduce a La Rioja. En la iglesia de Santa María la Mayor de Ezcaray, hay un relieve de la Piedad, labrado en madera de nogal no policromada. Es obra de excepcional calidad. Las figuras de la Virgen y Cristo ofrecen muchos puntos de contacto con la Piedad de la catedral de Orense. La semejanza es total en el cuerpo de Cristo y sobre todo en la disposición de las manos. Si acudimos a la iglesia parroquial de Abalos, el retablo mayor ofrece la escena de la Lapidación de San Esteban, en que el Maestro de Sobrado debe ser recordado en la figura del verdugo colocado sobre el santo, sujetando una gran piedra. Tiene brazos fornidos, rasgos faciales exagerados y prominentes. También el Crucifijo de la parte superior tiene rasgos del Maestro de Sobrado. Aunque ya anteriormente había hecho observaciones respecto a estas afinidades, la contemplación de estas obras en el curso de las Jornadas de Arte Riojano celebradas en 1989, me permiten ahora hacer afirmaciones más avanzadas. Creo que entre la obra de Galicia y la de La Rioja hay

3. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ y José GONZÁLEZ PAZ: *El Maestro de Sobrado*, Orense, 1986.

relaciones directas. No se trata ya de mera composición; hay anatomía, ritmos de pliegues y sobre todo expresión. En la escultura riojana considerada se hallan inmersos los Beaugrant, pero dentro de su producción quedan parcelas sin esclarecer, de forma que se pueden argüir otras participaciones. El Maestro de Sobrado está personalmente en este taller, pero sólo parcialmente. Hay además esta intervención de extranjeros, flamencos habitualmente, pero más genuinamente franceses en el caso de León y Galicia. Creo, finalmente, que hay un itinerario, Orense-La Rioja, que añadir al mapa de las relaciones escultóricas del siglo XVI.

Gran movilidad acusó Felipe Vigarny. Procedente de Langres, se halla en 1498 en Burgos, para encargarse de los relieves del trasaltar, con lo que se inicia el Renacimiento en su aspecto cuatrocentesco. Se desplaza a Salamanca, para hacer del retablo de la catedral; el cabildo catedralicio de Palencia le encarga el retablo mayor. Se ha acreditado en las catedrales. Un contrato con Berruguete le compromete para trabajar en Zaragoza. En 1521 se halla en Granada, para participar en el retablo de la Capilla Real. El contacto de Burgos y Granada fue refrendado también por Diego de Silóe. El crédito de la catedral de Burgos se extendía a la de Granada. Trabaja para la iglesia de Santo Tomás, en Haro. Acude a Toledo; en 1527 termina el retablo de la Descensión y en 1535 concierta la sillería de coro, al lado de Alonso Berruguete. No es un mero desplazamiento; hay residencia. Toledo fue el escenario de la pugna de mayor nivel en el siglo XVI, entre dos escultores, Alonso Berruguete, un castellano, y un francés naturalizado en España, Felipe Vigarny. Dos itinerarios del mayor relieve: Valladolid-Toledo y Burgos-Toledo.

Ocupar el centro de la península era de primordial importancia para los escultores, ya que los permitía la relación con el sur. Pero en el centro se hallaba Madrid. Entre Toledo y Madrid existe competencia, que se activará desde el establecimiento de la Corte. Si Madrid representa el poder real, Toledo será prerrogativa de la mitra primada.

Para la historia de la escultura madrileña, la figura de Giralte es de gran importancia. Su ascensión está relacionada con la participación en el equipo de Alonso Berruguete. El forma parte de los colaboradores en la sillería de la catedral de Toledo. De todas suertes su taller radicó en Palencia. Valmaseda-Giralte constituyen el eje de la escultura palentina en el segundo cuarto del siglo XVI. La pretensión de Giralte por adjudicarse el retablo de La Antigua de Valladolid movió un sonado pleito. Al perderlo Giralte, no sólo quedó desairado, sino que vio en riesgo su clientela. El viaje y asentamiento de Giralte en Madrid lo justifica Parrado por el resultado desfavorable del pleito, mas también porque olfatea la predilección de Felipe II por establecer la Corte en Madrid ⁴. Es verdad que ha concurrido un encargo, hecho decisivo en el movimiento de los artistas. En efecto, se trata del retablo mayor y enterramientos de la Capilla del Obispo en la iglesia de San Andrés.

Mas la escuela de Berruguete de Avila se desplaza también a Sevilla. Es un viaje decisivo para el porvenir de la escuela sevillana. Isidro de Villoldo, que posee relevante obra en la catedral de Avila, colabora con su maestro Alonso Berruguete en la sillería de la catedral de Toledo. Todo el equipo berruguetesco de Avila y Palencia se desplazó a Toledo. Pero el éxito en esta ciudad benefició a todos los participantes, debido al prestigio de la catedral primada. Obra y cliente marchan al unísono. Esto motivaría la contratación de Isidro de Villoldo, que en el atardecer de su vida emprende viaje a Sevilla. Lo hace para ejecutar el retablo mayor de la Cartuja de las Cuevas, según contrato de 26 de abril de 1553. Falleció en Sevilla mientras lo ejecutaba. El estilo berruguetesco se injertaba de esta suerte en Sevilla. No quedaría malograda la empresa, pues para darle fin pasó a Sevilla otro castellano, Juan Bautista

4. Jesús María PARRADO DEL OLMO: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981, pág. 118.

Vázquez el Viejo, que pertenece al centro escultórico de Toledo. En 1557 recibió el encargo de concluir el retablo de la cartuja de las Cuevas. La corriente berruguetesca quedaba de esta suerte garantizada en Sevilla, donde prolongaría su actividad Vázquez por medio de varios encargos.

Los territorios levantinos se beneficiaron de la llegada de esculturas y artífices italianos, debido a su posición costera. La Corona de Aragón constituye una realidad política que ha de tener su presencia en un planteamiento artístico. Es evidente que la Corona de Castilla interrelaciona la producción escultórica en sentido norte sur, desde Navarra, País Vasco y Galicia, con el núcleo en el Valle del Duero, hasta Sevilla y Granada.

Las relaciones entre Zaragoza, como centro fundamental, y los territorios de Cataluña y Valencia, deben ser consideradas como vertebradoras del negocio escultórico. Y es Damián Forment el maestro que prueba los nexos entre los territorios. Debió de nacer en Valencia, hacia 1470. Según una carta de pago de 20 de febrero de 1503, ya estaba hecho el retablo mayor del Convento de la Puridad (Museo de Bellas Artes, Valencia). La obra estuvo a cargo de Pablo Forment y sus hijos Onofre y Damián. En el retablo hay varias esculturas en las que se piensa ha trabajado Forment. Lleva en el centro el receptáculo para la Sagrada Forma, de suerte que se acomoda al tipo de retablo-sagrario. Los precedentes son alemanes y ya había hecho aparición el tipo en el retablo mayor de La Seo de Zaragoza. El hecho significativo es el paso de Damián Forment a Zaragoza, donde concierta en 1509 el banco del retablo mayor del Pilar, con el subsiguiente contrato del resto, que se concluiría hacia 1515. Hacia Huesca va la escultura de Forment, tras el contrato del retablo mayor de la Catedral. El itinerario incluye después obra en Cataluña. En el siglo XV pintores y escultores catalanes han trabajado en Zaragoza. Ahora se ve la expansión de la escultura zaragozana. De 1527 data el contrato para hacer el retablo mayor del monasterio de Poblet. En 1531 contrata el retablo de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, en colaboración con Martín Díez de Liatzasolo. En 1530 se halla trabajando en el sepulcro del cardenal Pedro de Cardona, en la catedral de Tarragona. Las disensiones con Díez de Liatzasolo provocan la ruptura y Forment opta por regresar a Zaragoza. Pero dejó constancia de la expansión profunda en tierras catalanas. Aun le esperaba la expansión por La Rioja. En 1537 contrató el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Es, pues, Forment el exponente de la máxima expansión de un taller, que llevó la producción escultórica por un territorio de cuatro regiones españolas: Valencia, Cataluña, Aragón y La Rioja.

La Rioja, el País Vasco y Navarra mantienen estrechas relaciones. En la primera mitad del siglo Arnao de Bruselas y los Beaugrant producen nutrida obra, con amplia colaboración de maestros. En la segunda mitad del siglo, la escultura romanista lleva el acento hacia Navarra⁵. Juan de Anchieta ofrece un extenso itinerario. Nacido en Azeitia, acude a Valladolid en los momentos de formación⁶. El escultor permaneció en Valladolid entre 1564 y 1569. Pero ya como maestro independiente ejerce en Burgos, Vitoria, Zumaya, Pamplona, Jaca, Tafalla, Cáseda, Aoiz y Burgos. Valladolid y Pamplona fueron los hogares donde el maestro desarrolló su escultura los puntos extremos de su producción.

Con lo dicho puede concluirse que el mapa de los escultores, que se clasifican en función del taller donde habitualmente han desarrollado su obra, resulta engañoso. La realidad es una mayor dispersión, que extiende la producción por comarcas apartadas, acreditándose con ello que los talleres no se limitan a una ciudad o región, sino que afectan a puntos muy alejados.

5. María Concepción GARCÍA GAINZA: *La escultura romanista en Navarra*, segunda edición, Pamplona, 1986.

6. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: «La estancia de Juan de Anchieta en Valladolid», *Príncipe de Viana*, número 185, 1988, pp. 469-476.

Los géneros

Retablos, sepulcros y sillerías de coro son los más desarrollados. De todos ellos hay abundante bibliografía.

Los estudios dedicados a la escultura adoptan diversas modalidades: por artistas, por zonas geográficas, por géneros. La justificación del género se halla en que responde a una función. Por lo que hace al sepulcro, obedece al sentido trascendente vinculado a la religiosidad (la preparación de la muerte, la salvación), más también al culto a la propia personalidad, la gloria, la exaltación de la persona y de la familia. Pero el arte tiene que ver con los dos aspectos.

La escultura funeraria ha tenido en todo momento debida representación en los estudios, pues no en balde a este capítulo corresponden obras promovidas por la realeza, las altas clases nobiliarias y eclesiásticas. Pero era necesario ascender hasta la totalidad para poder comprender el verdadero sentido del sepulcro. Esto es lo que ha emprendido Redondo Cantera ⁷. Se trata de un libro de perspectiva amplia, referida a toda la escultura española. Estos estudios surgen como una necesidad tras numerosas visiones fragmentarias. Un artista emplea su propio estilo en la realización de un sepulcro, pero no hay duda de que utiliza un repertorio temático, unas inscripciones y una ordenación del conjunto que le vienen impuestos por el cliente.

La escultura funeraria es un fuerte soporte para la historia. Los personajes, aunque su fisonomía no responda habitualmente ni a la edad ni al parecido (por el prurito de embellecimiento), ofrecen elementos tan realistas como la indumentaria y las armas. Los estudios de Carmen Bernis acreditan la fiabilidad documental aportada por el sepulcro. Pero el difunto aparece en acción, toma un libro o descansa; es una vivencia del pasado.

El ritual de la muerte, la elección del lugar, las gestiones previas a la erección, revelan que era necesaria una visión panorámica.

Que el sepulcro se labre en mármol, alabastro, piedra o madera, aporta un elemento crítico valioso. Pero la visión general tiene la virtud de sacar consecuencias de significación histórica. El mármol se embarca en el puerto de Génova, con destino a los puertos de Barcelona, Valencia, Alicante, Cartagena, Málaga y Sevilla. De estos puntos partirá para el interior. La historia del arte camina codo a codo con la historia y estas consideraciones serán útiles para el historiador, aparte de que comportan elementos de juicio para aquélla. De igual suerte se estudian las canteras españolas, de donde se han extraído el mármol, el alabastro el jaspe, el granito y la piedra. Sin duda los estudios de arquitectura y de retablos tienen igual tarea. Lo que aquí se aporta es un valioso soporte para una consideración global de «geografía de los materiales en la historia del arte español», que se va haciendo necesaria.

Los sepulcros están en el suelo, en medio de las capillas o en el muro. Y responden a una variadísima tipología. El dibujo ha ayudado mucho. Pero sin duda la elección del tipo es una decisión personal trascendente, que emana del finado o de sus testamentarios, pero en definitiva ayuda a precisar la personalidad.

También la iconografía entra en juego. Desde un punto de vista formal tiene su encanto; pero gracias a esta iconografía se puede acceder al mensaje de la tumba. La autora ha tenido la prudencia de no extrapolar el significado de los temas, que deja circunscrito al propio en función de su aplicación al enterramiento. Esta consideración es importante, pues dada la ambigüedad de los significados de un mismo tema, es la función el resorte que ayuda a dar a cada elemento su mensaje concreto. Los tratados de emblemática salen a relucir y se precisa la aparición de «empresas», lo que se explica porque el enterramiento lógicamente se refiere a una persona concreta.

7. María José REDONDO CANTERA: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

Tipología e iconografía del sepulcro son las grandes cuestiones planteadas, pero ha sido ocasión de abordar los precios, la moda, y la epigrafía, que ayudan a explicar el contenido emblemático. Y finalmente se aborda el catálogo de sepulcros, siguiendo la cronología.

También el retablo ha merecido la atención de los estudiosos, pues no en balde los templos ven cubiertos sus muros de obras, alternando con sepulcros (que adoptan muchas veces el aspecto de retablos). Hay mucho camino andado. Fue necesario establecer un programa de validez nacional⁸; el dibujo era imprescindible para poder comprender la finalidad, la naturaleza de los temas y la distribución. En efecto, se hizo evidente que el retablo responde a caracteres propios; es un mueble con aplicación a la liturgia, la predicación y la oración. La estética es un componente inseparable, como en el caso del sepulcro. Desde entonces el protagonismo del dibujo se observa en las publicaciones referidas a la escultura⁹. Pero también el retablo merecía un estudio referido a un territorio determinado, y este ha sido el objetivo de Palomero¹⁰. Merece resaltarse la alta calidad de los dibujos.

Contempla el retablo sevillano desde 1560 a 1629, dividiéndolo en tres estudios: retablo plateresco, romanista y purista. La prolongación del retablo «del Renacimiento» hasta 1629 admite la justificación de que en rigor el año 1600 no separa ningún estilo. En arquitectura y retablística el primer cuarto del siglo XVII prolonga el último cuarto del siglo XVI. La metodología de Palomero obedece a una respuesta particular de los artistas.

Ha partido de la realidad de que el retablo es una síntesis de arquitectura, escultura y pintura, bien porque tenga efectivamente obras pictóricas o porque la policromía represente la aportación del color y de las imágenes en dos dimensiones.

Para hacer efectivo este plan, el autor ha creado un modelo de ficha, que incluye los siguientes datos: promotor, autor, traza, contrato, medidas, materiales, precios y «forma», es decir, disposición arquitectónica, decoración y temas, con su distribución.

El retablo plantea el protagonismo de un elemento que se añade al templo, en términos de entendimiento o de contestación. El templo es el receptáculo, pero en el mundo católico no se limita a un salón; el mobiliario tiene una función esencial, y sobre todo está confiada al retablo. Por esta razón deben estimularse los estudios sobre el retablo. Es una obra de arquitectura, pero aparece añadida sin adaptarse (como suele acontecer en el Renacimiento) o se incorpora supeditándose al edificio. Entonces, ¿a quién compete estudiar los retablos? Considero que un templo debe incluir los retablos en cuanto a su configuración arquitectónica. Es lo que sucede con el retablo mayor del monasterio de El Escorial. Pero con todo, pienso que el retablo ha de entenderse como género propio, aunque relacionado con la escultura o la pintura en función de la proporción que presenten. El pleito por el retablo de La Antigua se basaba sin duda en una colisión de intereses; pero el tema artístico subyacía en la cuestión, ya que se debatía en torno a una traza. Era la pugna entre el retablo plateresco de Giralté y el manierista de Juan de Juni.

La sillería de coro es otro mueble destinado al interior del templo. Es además un mueble de ocupación, por cuanto permite el asiento de la comunidad. Se trata de un parlamento o asamblea.

La sillería requiere un estudio monográfico o unitario, que abarque estructura,

8. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», *BSAA* (1964), págs. 3-64.

9. Entre otras obras merecen recordarse: *La escultura romanista en Navarra* (GARCÍA GAINZA); *La escultura del Renacimiento en Palencia* (PORTELA SANDOVAL). *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia* y *Los escultores seguidores de Berruguete en Avila* (ambas de Parrado del Olmo). *Juan de Juni. Vida y obra* (MARTÍN GONZÁLEZ).

10. Jesús María PALOMERO PÁRAMO: *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983.

tipología e iconografía. El dibujo, sobre todo referido al plano, contribuye a esclarecer la iconografía. Pero son excepcionales las sillerías que ofrecen tales estudios. Entre ellas se hallan la de San Marcos de León, obra de Juan de Juni, y la de la catedral de Santiago de Compostela, hoy llevado al monasterio de Sobrado de los Monjes ¹¹.

Desde el punto de vista tipológico, hay poca variedad. Todo depende del número de siales, que pueden colocarse en uno o dos pisos. Otro elemento es la cabecera, que puede ser abierta, para paso de la comunidad (monasterio de San Benito, Valladolid) o cerrada, para ubicación del sial del obispo o abad.

Existen unos principios de ordenación. Se observa la simetría y la presidencia en la cabecera, con los Apóstoles. Ahora bien, los respaldares, brazos, frisos, comportan particularidades formales y repertorio temático. Son necesarios estudios monográficos de sillerías que permitan acceder a un estudio general de las sillerías del Renacimiento.

La escultura en la arquitectura

La arquitectura del Renacimiento continuó empleando la escultura tal como se había comportado la del período hispano-flamenco, incluso multiplicando los lugares de aplicación. Los elementos puramente ornamentales, tales como impostas, pilastras y frisos, por su comportamiento arquitectónico, no hay duda de que pertenecen al campo de la arquitectura y es en función del edificio como hay que considerarlos. Pero los relieves figurativos, medallones y estatuas son elementos plásticos añadidos al edificio, inseparables de su visión, pero pertenecen al campo de la escultura y es dentro de ella como tienen que ser estudiados. Existe otra estimación, la iconológica, que puede abstraerse como rama independiente por aportar una significación emblemática.

Esta escultura está mereciendo actualmente notable atención, en época de auge de la iconología. Pero acontece que en tales estudios la escultura se estima como soporte de un tema y apoyatura de la explicación significativa. Por otro lado los estudiosos de la arquitectura suelen estimar la escultura en cuanto potencia los valores arquitectónicos. En suma, asistimos a una utilización insuficiente de la escultura aplicada al edificio.

La fachada de la Universidad de Salamanca se ofrece actualmente como imagen del Palacio de la Virtud y del Vicio ¹². Aparte de la rana colocada sobre la calavera, cuya presencia venía reclamando una interpretación simbólica, en ella aparecen medallones y estatuas, con las representaciones de Venus, Príapo, Hércules, Juno, Júpiter y un relieve en que se efigia a un Papa con varios cardenales. Los iconólogos se han esforzado, creo que con éxito, para interpretar el mensaje; pero en cambio el estudio de los valores plásticos está pendiente. En algún aspecto se han apuntado soluciones estilísticas y quien está hablando considera que la mano de Alonso Berruguete es la responsable del magnífico relieve del Papa y los Cardenales y de varios medallones ¹³. De esta suerte pueden resultar equilibrados los estudios iconológicos y los estilísticos. El significado tenía trascendencia, pues ofrecía un programa de valores morales a los universitarios; pero la forma de expresarse requirió la mano maestra de uno de nuestros mejores escultores. Se trata, en efecto, de una obra de un enorme valor plástico.

La interpretación iconológica del claustro es aun más convincente, puesto que se

11. Andrés A. ROSENDE VALDÉS: «El antiguo coro de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, vol. XXIII, (1978).

12. Santiago SEBASTIÁN y Luis CORTÉS: *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1973.

13. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: «Alonso Berruguete y la fachada de la Universidad de Salamanca», *BSAA*, (1982), págs. 398-405.

ha hallado el libro que contiene los grabados en que se inspiran los entalladores que hicieron los relieves. Pero desde el punto de vista plástico en este caso el autor es un discreto artífice.

Los edificios del Renacimiento de Salamanca tienen un caudal de medallones y capiteles, en que lo más que se ha hecho es identificar los temas. Falta el estudio estilístico que afecta a composición, actitudes, indumentaria y por supuesto adscripción a unos maestros. Hay nombres concretos de artistas, detrás de los que el historiador debiera ir. Sabemos que Miguel de Espinosa ha trabajado en los medallones de la catedral de Salamanca, pero no se ha identificado lo que ha hecho. Que esta tarea no es utópica lo dice la adscripción a Juni que ha hecho Caamaño –estimo que certeramente– de un medallón en el claustro del convento de las Dueñas ¹⁴. En rigor esta carencia no puede ser imputada solamente a Salamanca, pues se extiende a otras poblaciones, como Valladolid o Burgos. Se sabe que el notable entallador francés Esteban Jamete ha trabajado en el palacio de Don Francisco de los Cobos de Valladolid y en el de los Dueñas de Medina del Campo, pero por no haberse aun estudiado su estilo, estamos a la espera de lo que pueda haber hecho en ellos.

A veces la actuación conjunta en el campo de la estilística y la iconología ha permitido valoraciones más equilibradas. Es lo que acontece con los medallones de la fachada de San Marcos de León. Se considera la indumentaria: togas, clámides, corazas, gorras, cascos y joyas. Los diferentes tipos del peinado y la barba, la configuración facial, la expresión, en suma, lo que pertenece al estilo, se tiene presente. Los letreros contribuyen a una identificación certera. Pero todo ello compone un programa. En un extremo se halla Príamo, en el otro el Príncipe Don Juan. En otro lado se hallan los maestros de la orden de Santiago. Es una exaltación de la casa real de España, cuya descendencia de los héroes griegos se proclama. Situados en la parte baja, estos medallones de gran tamaño se ofrecen en un primer plano al contemplador que recibe el impacto de la tradición y dignidad de la monarquía española. Se viene a considerar que el conjunto representa un «templo de la fama». Pero naturalmente sin la soberbia calidad de Juni la idea hubiera quedado muy empobrecida.

Ejemplo máximo de esta aportación conjunto de estilo e iconografía lo ofrece la capilla de los Benavente, en Medina de Rioseco ¹⁵.

Es un recinto en el que se dan cita los sepulcros de la familia, una bóveda de yeso policromada con abundante decoración escultórica y un retablo de Juan de Juni. Se aboca a una finalidad escatológica: la salvación de los difuntos gracias a la intercesión de la Inmaculada, para ocupar un puesto en el cielo, representado por los astros. Idea salvífica que se expresa en una extraordinaria bóveda y un Juicio Final en relieve, obra de Jerónimo del Corral; mirada se centra en el retablo, hecho por Juni, con la Inmaculada por foco. Es una capilla sacada de cimientos con finalidad funeraria, un programa artístico configurado escultóricamente, a partir de los tres arcosolios en que se disponen las figuras yacentes de los miembros de la familia Benavente. Nada queda excluido en este discurso. El arte sale beneficiado por una interpretación que pone en juego la globalidad de la obra de arte.

Tarea por hacer

Los aspectos considerados dejan constancia de lo que se ha avanzado en determinados campos y de lo que en ellos queda pendiente. El inventario y catalogación de

14. Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ: «La huella de Juni en el claustro de las Dueñas (Salamanca)», *Apotheca*, 1986, págs. 119-124.

15. Santiago SEBASTIÁN: «El programa de la capilla funeraria de los Benavente de Medina de Rioseco», *Traza y Baza*, 1973, págs. 27-25. María José REDONDO CANTERA: «Aportaciones al estudio iconográfico de la Capilla Benavente», *BSAA*, (1981), págs. 245-264.

obras de arte está aun muy lejos de haberse agotado. Somos conscientes de que hallazgos de obras de grandes maestros habrán de ser excepcionales. Pero hay infinidad de obras de las que solo estamos informados por una nota de inventario.

Abundan retablos de los que no se han hecho estudios adecuados. Desde el punto de vista de la iconografía y la iconología cabe esperar nuevos resultados. Hay mucha escasez de investigadores de campo, que se impongan desplazamientos a la búsqueda de obras, única manera de aportar novedades. Toda queja en el sentido de que se han agotado las fuentes carece de fundamento.

BND