

EL RETABLO FLAMENCO MANIERISTA DEL DULCE NOMBRE DE JESÚS DE VITORIA (1558)

ALFONSO LADRÓN DE GUEVARA ORTEGA

Doctorando en Historia del Arte
Universidad del País Vasco UPV

Resumen: Se aportan nuevas claves para el estudio del retablo del Dulce Nombre de Jesús, situado en la catedral de Santa María de Vitoria, promovido por el embajador de Carlos V, Juan Alonso de Gámiz, para su capilla en el citado templo. Concretamente, se analizarán sus pinturas, relieves y aparato decorativo en relación con ejemplos comparables y sus fuentes de inspiración flamencas. Como se comprobará, se trata del único ejemplo de altar manierista flamenco de estas características que se conserva actualmente en el País Vasco y la Península, así como un temprano testimonio en estas tierras del Manierismo internacional irradiado desde Amberes a mediados del siglo XVI.

Palabras clave: retablo, Renacimiento, Amberes, Juan Alonso de Gámiz, Dulce Nombre de Jesús, grabado.

Laburpena: Ulertzeko gako berriak eskaintzen dira Gasteizko Andre Maria Katedralan antzinean kokatutako Jesusen izena gozoaren erretaula ikertzeko, Juan Alonso Gamizek, Carlos V. aren enbaxadoreak sustatuta, tenplu horretan bere ehorzketarako kapera sortzeko. Hain zuzen, erretaularen margoak, eskulturak eta dekorazio egitura, beste antzeko adibidide

batzuekin eta bere inspirazio-iturri flandiarrekin erkatuz txertatuko da. Ikusiko denez, Euskadin eta Penintsulan dirauen bere motako erretaula flandiar bakarra izateaz gain, hamaseigarren mendearen erdi aldean Anberesen garatu zen nazioarteko Manierismoaren lekuko goiztiar bat da lurralde hauetan.

Gako-hitzak: erretaula, Errenazimentua, Amberes, JuanAlonsodeGámiz, Jesusen IzenGozoa, grabatua.

Abstract: New clues are provided for the study of the altarpiece of the Holy Name of Jesus, located in the Saint Mary's cathedral in Vitoria, which was promoted by the ambassador of Charles V, Juan Alonso de Gámiz, for his chapel in the mentioned temple. Particularly, analyse his paintings, reliefs and decorative device in relation to similar examples and sources of Flemish inspiration. As will be demonstrated, this is the only example of Flemish Mannerist altarpiece of its kind that is currently kept in the Basque Country and the Iberian Peninsula, as well as an early evidence of international Mannerism spread out from Antwerp in the mid-sixteenth century.

Keywords: altarpiece, Renaissance, Antwerp, Juan AlonsodeGámiz, SweetHolyNameofJesus, engraving.

Gasteizko Jesusen Izen Gozoaren erretaula manierista flandiarra (1558)

The Flemish Mannerist altarpiece of the Sweet Name of Jesus in Vitoria (1558)

BIBLID {(2013), 3; 167-191}

Recep.: 16/06/2012

Accept.: 18/07/2012

1. Definición de la obra

El presente artículo¹ aborda la conexión de este altar, realizado en Amberes, con la plástica del Renacimiento del norte de Europa y la influencia de la industria de la stampa. Hasta ahora no había sido objeto de un estudio monográfico, menos aún sobre el origen compositivo e influencias artísticas que emanan de sus pinturas, tallas y, sobre todo, de su espléndido aparato ornamental, propio del manierismo de Amberes, único ejemplo conocido conservado en la Península². De hecho, es la decoración el elemento más sobresaliente de esta obra y excepcional en el contexto artístico del País Vasco en aquel momento. Este estudio de las fuentes formales implica una metodología diferente a la de la mayoría de historiadores belgas, en cuyos estudios sobre retablistica no se analizan las estampas o diseños que pudieron servir de inspiración. No obstante, y tratándose de una obra de arte total, como lo es un retablo, profundizaremos en aspectos como la motivación de la adquisición por el promotor, los modelos formales de sus

pinturas, relieves y ornamentación, así como su filiación artística con otros ejemplos conservados en Europa.

El altar del Dulce Nombre de Jesús, ubicado hasta 1999 en la catedral de Santa María de Vitoria, es, junto con el de los Reyes de la iglesia de San Pedro, el único retablo del siglo XVI que se conserva en la ciudad. Sin embargo, no se ha librado de amputaciones, pérdidas y traslados, algunos de los cuales hemos podido documentar. Destacan dos en el siglo XIX (durante la invasión francesa y en 1856) y en 1967 a raíz de la restauración de la catedral por M. Lorente Junquera, cuando se coloca en la capilla contigua de Santa Ana, próxima al acceso de la de Santiago, actual parroquia de Santa María³. Estos traslados han ocasionado daños, por lo que ha tenido que ser varias veces restaurado, no siempre de manera acertada⁴. Por ejemplo, durante la reforma de Lorente, se perdió la peana que coronaba el retablo y que sostenía la talla de San Miguel, coetáneo al resto del conjunto, pero de procedencia autóctona⁵. Se componía de un pequeño cuerpo donde se

1. El resultado del presente trabajo de investigación no hubiese sido el mismo sin la colaboración de diversas personas e instituciones que me facilitaron la consulta de las obras de arte o fondos bibliográficos que custodian. Agradezco la amable colaboración al personal técnico del Servicio Foral de Restauración, del Servicio Diocesano de Patrimonio y Museo Diocesano de Arte Sacro, así como de la Fundación Catedral Santa María, situados todos ellos en Vitoria-Gasteiz. Especialmente, debo estar agradecido a los profesores del departamento de Historia del Arte de la UPV/EHU, sobre todo, a Pedro Luis Echeverría Goñi, por sus valiosas sugerencias.

2. A pesar de su rareza en el contexto peninsular, o quizás por ello, la presencia de esta obra en la historiografía es sorprendentemente escasa. A nivel local, aún sin haber sido suficientemente valorado, da cuenta de él Micaela Portilla en el Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria (III, pp.105-106), donde lo asigna a talleres de Amberes por las marcas acreditativas de tal procedencia (p.106). En el plano documental, destaca la aportación de Ángeles Martín Miguel en su tesis *Arte y cultura en Vitoria en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Vitoria, 1998. Finalmente, la importancia del aparato decorativo manierista se destaca en *Vitoria-Gasteiz en el Arte*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1997, vol. II., pp.346-347, por parte de Echeverría Goñi. También es objeto de una ficha con motivo de su declaración como monumento, junto a otros retablos de la C.A.V., en *Erretaulak/Retablos de Euskadi*. Bilbao, Gobierno Vasco, 2001, pp.60-66. Quizá por tratarse de un retablo renacentista, es obviado en el estudio de una medievalista, GÓMEZ BARCENA M.J.: *Retablos flamencos en España*, (Cuadernos de Arte español 47). Madrid, 1992. La única referencia a nivel internacional es NIEUWDORP, H. (dir.): *Antwerpse retabels: 15 de 16 eeuw 1993*, (Catálogo de la exposición en la Catedral de Amberes). Amberes, Museum voor Religie zu Kunst Antwerpen, 1993, p.180.

3. Para albergar el retablo en la capilla de Santa Ana, se construyó un altar de estilo neogótico en 1966. Archivo Histórico Diocesano de Vitoria, caja 73, doc. 10.

4. Hemos podido documentar algunas restauraciones históricas del retablo. Archivo Histórico Provincial de Álava, sign. 24282, doc. 10, fol. 2r. Cuentas de los años 1846, 1847 y 1848 de los bienes en Álava de Esteban de Balbuena, dados por Francisco Bravo. Se le abonó la cantidad de "50 reales de vellón pagados al escultor Don Pedro de Valdivieso, vecino desta ciudad por los reparos precisos en las imágenes de San Miguel Arcángel y del santo Simeón en el retablo del referido altar del Dulce Nombre de Jesús, sito en dicha iglesia colegial, y otros reparillos en el mismo altar...". En el fol. 8 r. a fecha de 31 de agosto de 1846, el mismo Pedro de Valdivieso certifica el pago realizado "por las dos cabezas con sus mitras puestas en las imágenes de San Miguel Arcángel y del Santo Simeón y una mano con su espada y algunos otros reparillos, todo lo que he verificado de madera y fue dado color...".

5. LADRÓN DE GUEVARA ORTEGA, A.: "La talla de San Miguel Arcángel del retablo del Dulce Nombre de Jesús: estudio reconstructivo de una pieza descontextualizada del patrimonio de la catedral de Santa María", *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, nº 10, 2011, pp.10-17.

figuraba a Dios Padre, con sus laterales terminados en molduras⁶. La talla del arcángel fue retirada a la sacristía⁷ y, más tarde, trasladada a almacenes del obispado. Su mal estado hizo que en 2010 fuera restaurado. Otros elementos que completaban la fisonomía del altar eran las puertas, elemento común al resto de retablos flamencos y nórdicos, algo confirmado por la documentación de archivo⁸ y por las bisagras que aún se conservan en los laterales. Así mismo, es perceptible la pérdida de algunas tallas y bloques de madera que formaban las figuras del primer término. El extravío de estos postigos y relieves bien pudo suceder durante la invasión napoleónica, ya que hay constancia de la orden de su traslado efectuado por el mando francés⁹. Con motivo de las obras de consolidación y puesta en valor de la catedral a finales de los noventa, este altar fue llevado de manera provisional al Museo de Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, entre 1999 y 2003. En el año 2012 ha comenzado su restauración en el Servicio Foral de Restauración de la Diputación Foral de Álava.

2. La influencia del promotor en la procedencia de la obra

El estudio de la figura del embajador vitoriano Juan Alonso de Gámiz, promotor de este retablo, ha resultado fundamental para comprender la obra desde su trascendencia formal y espiritual. Primo carnal de Martín de Salinas y su sucesor en el cargo, conoció a personajes de primera línea del momento, como Carlos V, los Granvela, y otros príncipes que, sin duda, debieron influir en su gusto e iniciativa artística¹⁰. A punto de retirarse de sus obligaciones, toma la decisión de adquirir este altar de pequeñas dimensiones, adecuado al espacio exiguo que rodeaba el pilar que le donó el cabildo de la colegial de Santa María de Vitoria en 1558¹¹. En ese mismo lugar, donde desde tiempo atrás celebraba culto la cofradía del Dulce Nombre de Jesús y estaban enterrados sus antepasados, manda ser sepultado en 1574, año de su fallecimiento¹².

Por ello, nada hacía necesario la importación de un retablo flamenco a mediados del siglo XVI ya que los talleres peninsulares eran muy superiores técnicamente a los flamencos. El asentamiento en la Península de escultores y pintores, muchos de ellos procedentes del norte de Europa, hacía teóricamente, innecesaria la importación de altares flamencos, puesto que

6. Con este coronamiento aparece en imágenes anteriores al desmontaje, como en ATHA-DAF-DI, (Archivo del Territorio Histórico de Álava). En lo que respecta al basamento piramidal, no hemos hallado rastro en los almacenes del obispado.

7. ENCISO VIANA, Emilio (dir.); PORTILLA, M.J. [et al.]: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. Caja de Ahorros de Vitoria, 1968., t. III, p. 119.

8. Algunos de los documentos que se refieren a las puertas del retablo se citan en la nota 17.

9. AHPA, sign. 24282, doc.4, fol. 88 r. En esta carta de pago, fechada a 20 de marzo de 1815, por los arreglos y material empleado “en poner el retablo que se quitó por mandato del francés”. Por otro lado, en una de las tomas de posesión del vínculo fundado por el Embajador, en concreto, en la Antonio Fausto de Gámiz Mendoza (1685), se hace referencia a las puertas del retablo, sin describirlas. AHPA, sign. 24280, doc. 1.

10. Para la figura del promotor, véase nuestro artículo: LADRÓN DE GUEVARA ORTEGA, A.: “El embajador Juan Alonso de Gámiz. Aportación al estudio de su figura y legado material”. En VELEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.(eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2009, pp. 141-148.

11. AHPA, sign.24278, doc.1.

12. AHPA, sign. 24277, doc. 16. Testimonio de Diego de Paternina de la muerte del embajador el 28 de julio de 1574.

superan en calidad a las realizaciones nórdicas¹³. En Vitoria, por ejemplo, ya en esta época se habían establecido talleres y se estaban realizando o se habían terminado algunos hermosos altares renacentistas para distintas capillas de patronazgo¹⁴.

Así pues, el encargo de un retablo flamenco sólo puede entenderse, además de por el exiguo tamaño de estas obras, adecuado al pilar donde se iba a ubicar, por el profundo contacto de Gámiz con el ambiente flamenco de la Corte de Carlos V y la de su hermano Fernando, derivado de su oficio de diplomático, que implicaba continuos viajes por Europa¹⁵. Esta estrecha relación de los patronos con Flandes, justifica el encargo de retablos flamencos, como se observa en otros dos ejemplos coetáneos. Un comerciante lombardo

vinculado a la ciudad de Amberes, Andrea Annone, mandará traer, por la misma fecha, un bello altar amberino de estilo similar para la parroquia de Annone Brianza¹⁶, en vez de valerse de un artista italiano para tales trabajos. Por otro lado, el secretario de Carlos V, Alonso de Idiaquez, muy vinculado también con los Países Bajos, encargó a Cornelis Floris el diseño del grandioso altar del convento de San Telmo, en San Sebastián, como se ha puesto de relieve recientemente¹⁷.

La presencia de arte flamenco también se observa en el resto del ajuar que Gámiz adquiere para dotación litúrgica de su capilla en la colegiata vitoriana¹⁸. La versatilidad de estas piezas permitía decorar pequeños oratorios privados de muchas casas así como sus capillas de enterramiento, como se constata

13. Estos artistas traen los usos flamencos y nórdicos, pero desarrollándolos, como Gil de Siloé. Véase YARZA LUACES, Joaquín: *La cartuja de Miraflores, II. El retablo*. Madrid, Fundación Iberdrola, 2007.

14. Cfr. MARTÍN MIGUEL, M.A. *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Vitoria, 1996, p. 343 y ss.

15. AHDV, caja 128 doc. 2 Testamento de Juan Alonso de Gámiz, fol. 12 r. Véase YARZA, J.: "El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos". En *Reyes y Mecenas* (catálogo de la exposición). Toledo, 1992, p.143. El autor se refiere a la relación entre el arte, la política y el comercio, apuntando que "entre las gentes que en un momento u otro residieron en Bruselas, Amberes u otra ciudad en misión diplomática, algunos aprovecharon para adquirir obras flamencas o brabanzonas".

16. BINAGHI OLIVERI, M.T.: "Annone Brianza: il polittico anversese nella chiesa di San Giorgio". En PESCARMONA, D.(ed.): *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*. Milán, Electa, 2000. pp. 201-219.

17. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Las pinturas murales manieristas y el ajuar de la capilla-panteón de los Idiáquez en San Telmo de San Sebastián* (inédito). El contrato del retablo flamenco, realizado ante Anton Van Male, notario imperial y del Consejo de Brabante, se puede consultar en AYERBE IRIBAR, R., *El Monasterio dominico de San Pedro González Telmo (San Sebastián). De centro religioso a centro cultural y museístico de primer orden de la ciudad* (En prensa) La autora localizó este documento en el AD Híjar. Sala 4, nº 194, legajo 5, trozo 2, nº 3.

18. Esta procedencia flamenca del ajuar de la capilla se vislumbra en varios documentos estudiados. Empezando por el testamento del embajador, AHDV, caja 128, doc. 2, fol. 9r y v. Igualmente, en el traslado del inventario de los objetos que el Embajador dejó para servicio de su capilla, que solicitó Bernarda Félix Gámiz, hija de Félix de Gámiz, ya fallecido, fechado en Valladolid a 17 de julio de 1686, AHPA, sign. 24278 doc 18, fol. 1r. Así mismo, se conserva otra memoria de alhajas y papeles del Mayorazgo, fechada en 12 de diciembre de 1738, AHPA prot. 24278 doc. 19, fol. 1 r. También hay referencia al ajuar de la capilla en inventarios de descendientes del embajador, como en el de Juan Bautista de Gámiz, 21 de enero de 1621, AHPA, sign. 24281, doc. 15, fol. 1 v.; así como AHPA, sign. 24279, doc. 5. Inventario de Diego de Gámiz, inquisidor de la ciudad y reino de Granada, Madrid, 21 de junio de 1650 ante Diego de Arroyo. Igualmente, se puede rastrear la disposición de los elementos de la capilla en las siguientes tomas de posesión del vínculo fundado por el Embajador, comprendidas entre el siglo XVII y primer tercio del siglo XIX: la de Antonio Fausto de Gámiz Mendoza (1685), Francisco Valbuena y Dueñas (1701), de Pedro de Santa María y Mendoza en representación de Francisco de Valbuena Soto y Gámiz (1771), José de Valbuena y Olaso (1804) y por último, la toma de posesión por Clara de Salinas, como tutora y curadora de Josefa de Valbuena y Salinas (1833). AHPA, sign. 24280, docs. 1-5.

Por otra parte, la abundancia de obra flamenca no es de extrañar puesto que Vitoria era puerto seco de Castilla, lugar donde transitaba y se podía adquirir obra flamenca. Cfr. FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las Tablas Flamencas en la Ruta Jacobea* (catálogo de la exposición en Santo Domingo de la Calzada y Logroño). San Sebastián, Fundación BCH, 1999. En un plano local, véase BARTOLOMÉ GARCÍA, F. "Arte importado de proyección internacional en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz" [recurso en línea], *Euskosare.org*. Dirección URL: http://www.euskosare.org/komunitateak/ikertzaileak/ehmg/6/ponentziak/artea/bartolome_fernando [consultado el 26 de agosto de 2012].

en inventarios vitorianos del siglo XVI¹⁹. Testimonio de esto son las obras importadas por Ortuño Ibáñez de Aguirre para su capilla de las Once Mil Vírgenes, trípticos de la escuela de Amberes, o las llamadas *pouppées* de Malinas²⁰, que aún se conservan en nuestra ciudad. Lo mismo ocurre en el resto del País Vasco, donde aún permanece una notable colección de obra flamenca, tanto en pintura como en escultura, destinada a capillas de patronato, sobre todo en las localidades costeras cantábricas²¹.

Otro factor que probablemente tuvo en cuenta Gámiz, y que le permitía disponer de la obra coincidiendo con su retirada a Vitoria, en 1559, fue el breve plazo de ejecución de estas obras litúrgicas de Amberes, debido a la estandarización, especialización y optimización de recursos, con una organización bien conocida²². Este sistema casi industrial, que fue una solución para satisfacer la gran demanda europea de retablos, se basaba en la división del trabajo entre distintos especialistas, con un maestro, generalmente pintor, que diseñaba y dirigía todo el proceso. A veces, se empleaban partes prefabricadas para minimizar costes y tiempo, con fórmulas

muy similares en las que las individualidades raramente sobresalen²³. El control de la producción, tanto en Amberes, Bruselas o Malinas, se basa en el uso de marcas o *poignons* que acreditan el material y la procedencia, para evitar la intrusión profesional de maestros de otras ciudades. En el caso de Amberes, desde 1477, la gilda de San Lucas, que agrupaba a los pintores y escultores de la urbe, inspeccionará y marcará estos muebles litúrgicos antes de su puesta a la venta. Estas marcas acreditaban la calidad del producto para sus distintas partes, la carpintería, la talla, la policromía y el oro. Los *poignons* amberinos eran un castillo y dos manos para la talla, que hemos identificado en varios cajones del retablo del Dulce Nombre, y una mano para la policromía, observada en varios relieves del mismo²⁴.

Tras ser marcados, se vendían en el Pand de Amberes²⁵. En el caso de Gámiz, bien pudo encargarlo directamente en esta ciudad y, posteriormente, ser enviado en barco a algún puerto del Cantábrico, como Bilbao. Aunque en 1558 ya no debía ser tan habitual la importación de altares flamencos a la Península Ibérica²⁶, tenemos constancia de la llegada de varios de ellos, entre

19. MARTÍN MIGUEL, M.A.: *Arte y cultura en Vitoria durante el s.XVI*, op. cit., pp. 428 y ss.

20. EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: "Imágenes de Malinas en Álava". *Kultura*, 5, 1983, pp. 25 y ss.

21. ALLENDE SALAZAR, J.: "El arte flamenco en el País Vasco". *RIEV*, XXII (1931), pp. 223-224. En este brevísimo artículo se cita toda la obra por entonces conocida procedente de los Países Bajos conservada en el País Vasco.

22. Véase, sobre todo, PERIER-D'ETEREN, C.: "Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons de peinture et sculpture aux XV et XVI siècles. Apport de l'examen technologique des retables". En BARRAL I ALTET, X. [et al.]: *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen-Âge, Actes du Colloque, Rennes, 1983*. Université de Haute Bretagne, Rennes, Francia, 1983, pp. 629-645.

23. Para uno de los escasos escultores de retablos flamencos del primer tercio del siglo XVI, que aflora con personalidad propia, véase DUMORTIER, C.: "Jan Genoots, sculpteur anversois du XVIe siècle". *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire*, t. 57 (1986), pp. 25-41.

24. Para identificar la totalidad de las marcas, deberemos esperar a la finalización de la restauración integral que se está realizando.

25. Sobre el mercado artístico de la época en Amberes, EWING, D.: "Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's pand". *The Art Bulletin*, LXXII, 4, (1990), pp. 558-584. Del mismo autor, véase EWING, D.: "Ventajas múltiples, producción moderada: Reflexiones sobre Patinir y el mercado". En VERGARA, A. (ed.): *Patinir* (catálogo de la exposición). Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 81-95.

26. DUMORTIER, C.: "Retables sculptés anversois dans la péninsule Ibérique". En NIEUWDORP, H. (dir.): *Antwerpse retabels...*, op. cit., pp. 111-113.

finales del siglo XV y 1530²⁷, algunos de los cuales, de estilo aún tardogótico, se conservan en lugares de la costa cantábrica²⁸, en importantes ciudades castellanas como Burgos, Valladolid o Segovia, o en Canarias, zonas, todas ellas, ligadas al comercio. Se sabe que los mercaderes españoles solían incluir retablos flamencos en sus cargamentos en dirección a la Península, dedicándose algunos de ellos al comercio especializado de este mobiliario litúrgico con la Corona castellana²⁹. De todas formas, España no fue destino preferente de estas piezas, sino Alemania, norte de Francia, Escandinavia o Polonia, zonas cuyos talleres autóctonos no podían satisfacer toda la demanda.

3. Filiación artística del retablo e influencias en su génesis³⁰

Este altar manierista de Amberes lo hemos fechado en torno a 1558, tanto por comparación con otros ejemplos como por indicios documentales³¹. Forma parte de una escasa nómina de muebles litúrgicos coetáneos que

marcan el final de la producción de los talleres especializados de altares en Amberes, en torno a 1550-1560, siendo el único conjunto documentado de estas características que se conserva de esa época actualmente en España. Los talleres de retablos amberinos mantienen más tiempo esta industria, junto con Malinas, tras la práctica desaparición de los obradores de Bruselas. Intentaremos ahora analizar su plástica para ver qué elementos son comunes a otras obras coetáneas de la misma procedencia. Para empezar, no cabe duda de su relación estilística con otros amberinos manieristas, ejecutados en torno a 1550-1560, sobre todo en lo que a arquitectura y decoración se refiere, como los de Bouvignes, Roskilde, Ricey-Bas II, Annone Brianza, Gedinne y Tendilla. En este pequeño grupo de altares amberinos tardíos, del que forma parte el del Dulce Nombre, se asimilan las nuevas formas del Renacimiento, influenciado por el auge de la stampa manierista en los Países Bajos, especialmente, en la ciudad del Escalda. A pesar de esta renovación de modelos formales, hay elementos retardatarios en el proceso de fabricación y montaje así como en la policromía, con el empleo de decoraciones a punzón, donde perviven usos de mediados del siglo XV.

27. Véase GÓMEZ BÁRCENA, M.J.: *Retablos flamencos en España*. Op. cit. De la misma autora, GÓMEZ BÁRCENA, M.J.: "Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos "flamencos" esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión", *Anales de Historia del Arte*, vol. 14, 2004, pp. 33. En este último estudio propone un origen flamenco a un buen número de piezas en suelo hispano, la mayoría situadas en el camino de la lana, es decir, Segovia, Valladolid, Burgos y los puertos cantábricos. No obstante, en cuanto a retablos manieristas amberinos de esta tipología, sólo tenemos constancia de dos ejemplos: el Dulce Nombre de Vitoria y el de Tendilla (Guadalajara), actualmente en el Cincinatti Art Museum (EE.UU.).

28. Sobre altares tardogóticos de procedencia flamenca en Bizkaia, véase MUÑOZ PETRALANDA, J.: "Entre Flandes y Castilla. Una aproximación al patrimonio mueble tardogótico en Vizcaya". En GARCÍA GARCÍA, J.; GRILLO, F. (coords.): *Ao modo da Flandres: disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580): actas do congresso internacional celebrado em a reitoria da Universidade de Lisboa, (11-13 de abril de 2005)*. Lisboa, 2005, pp. 181-192.

29. VAN DER ESSEN, L.: "Contribution à l'histoire du port d'Anvers et du commerce d'exportation des Pays-Bas vers l'Espagne et le Portugal à l'époque de Charles-Quint (1553-1554)", *Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, III (1920), p. 58. También, BARRIO LOZA, J.A.: *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao; Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, p. 37. El autor constata que el escultor, arquitecto e ingeniero Guiot de Beaugrant, vecino de Bilbao, también se dedicaba al comercio de muebles y obras de arte flamencas en España.

30. Debido a limitaciones de espacio impuestas por las normas de publicación, el material gráfico, así como algunas referencias, han sido deliberadamente abreviados. Las imágenes del retablo corresponden a su estado anterior a la restauración que se está realizando en 2012.

31. Según la escritura de donación del pilar por parte del cabildo colegial al embajador Gámiz, y por testimonio de Juan Fernández de Paternina, sabemos que el diplomático ya tenía intención de disponer un retablo y dotar ese lugar en 1580, algo que se debió hacer antes de 1560, puesto que en ese año sabemos con seguridad que ya estaba colocado. El año de 1558 es la fecha más probable del encargo, si bien no llegaría a Vitoria hasta finales de 1559 o principios de 1560, posiblemente coincidiendo con el regreso del embajador a la ciudad (hipótesis ya apuntada por MARTÍN MIGUEL, M.A, op. cit., p. 348.). AHPA, sign. 24278 doc. 1 fol. 1r.: traslado del acta de donación del pilar, otorgada el domingo 27 de marzo de 1558. De esta manera, se traslada la tradicional datación de la obra (c. 1550) a la de 1558.

3.1. Traza. Otros modelos flamencos.

Arquitectónicamente es renacentista (Fig. 1), formando con el ático una serliana, esquema típicamente manierista, coronado por un grueso arquitrabe. De estructura ligeramente más alta que ancha, con un banco que alberga tres pinturas, y dos cuerpos de talla, formando tres calles, con la central de mayor altura para dar cobijo a la escena central del segundo cuerpo, la Dormición. Los retablos flamencos comparables tanto en proporciones como arquitectura (igual lenguaje arquitectónico y número de escenas) fueron realizados aproximadamente entre 1555 y 1560³². El más primitivo de este grupo, con escasa diferencia, parece ser el de Ricey-Bas II (Champaña, Francia). De hacia 1556 es el de la Vera Cruz en la iglesia de San Lamberto de Bouvignes-sur-Meuse (Bélgica); de hacia 1550, el de la parroquia de Geddine (Bélgica); de 1564 el italiano de la Pasión de Annone Brianza, conservado en el baptisterio de la iglesia de Santa María y San Jorge de la localidad³³; y de 1560 el de La Pasión de la Catedral de Roskilde (Dinamarca), en la capilla mayor que servía de mausoleo a los reyes daneses. El único caso hispano localizado es el de Tendilla, algo anterior a 1560³⁴. Por tanto, el vitoriano

sería algo anterior al de Roskilde pero, posiblemente, posterior al resto.

El mencionado grupo forma parte de la última fase de producción de retablos de Amberes, ya de traza y decoración renacentista, por lo que se alejan de la estética medieval, patente hasta 1540, fecha que marca el comienzo del fin de la edad de oro de la retablística amberina que había desbancado a Bruselas en la producción de este mueble litúrgico iniciada la centuria³⁵. La estructura de los altares amberinos de 1550 constaban de un banco más dos cuerpos y tres, cuatro o cinco escenas en cada uno de ellos, siendo la central del segundo cuerpo la principal, de mayor altura y anchura, sobresaliendo en altura del resto del retablo³⁶, como observamos en el del Dulce Nombre. Este tipo de altares renacentistas es escaso en el cómputo global de los Países bajos, llegando, según Jacobs, a unos cuarenta o cincuenta³⁷, aunque en nuestra opinión, serían menos los verdaderamente renacentistas de Amberes que aún se conservan, entendiéndose por estos los que sustituyen los perfiles mixtilíneos y los haces de baquetones por arquitecturas clásicas, como pilastras, columnas y entablamentos.

32. Los exámenes dendrocronológicos suelen aportar fechas algo anteriores, aunque ello sólo signifique la antigüedad de la madera, lo que demuestra la manera de trabajar en los talleres, con piezas quizás fabricadas parcialmente, sobre todo en lo que a talla se refiere, unos años antes de montar el altar. Para la datación de estos retablos, véase SERCK DEWAIDE, M.: "Dos retablos amberinos del siglo XVI: El retablo de la iglesia de San Nicolás en Enghien y el de la iglesia de San Lamberto en Bouvignes, Bélgica". En DESCAMPS, F. (dir.): *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*. Junta de Andalucía-The J. Paul Getty Trust (Actas del seminario, Sevilla, mayo 2002), pp. 20-30. También DE BOODT, R.: "La chronologie des retables anversois: état de la question, nouvelles propositions et limites de l'étude". En SUDUIRAUT, S.G. de (dir.): *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*, (Actas del coloquio organizado por el Museo del Louvre entre el 18 y 19 de mayo de 2001). París, La documentation française, 2002, pp. 437-466.

33. El promotor, el comerciante Andrea Annone, hace su testamento en 1564. DE BOODT, R.: "La chronologie des retables anversois...", *op. cit.*, p. 456.

34. Sobre el retablo de Tendilla, véase GARCÍA DE LA PAZ, J.L.: *Patrimonio Desaparecido de Guadalajara*. AACHE Ediciones de Guadalajara, 2003, p. 64 y ss. Procede del convento jerónimo de Santa Ana, de esta localidad alcarreña. Tras su venta y salida de España, tras pasar por varias manos, es comprado por el Cincinnati Art Museum, donde se custodia desde 1953. Por sus características, se trata de un retablo de la escuela de Amberes. Sin embargo los estudiosos sólo han centrado su atención en sus pinturas, atribuidas a Jan Sanders Van Hemessen, muerto en 1556, y a su hija Catharina, maestros de Amberes. Para las pinturas, véase FRIEDLÄNDER, M.J.: *Early Netherlandish paintings*, XII, 1975, pp. 44-52. Así mismo, la ficha correspondiente a esta obra en la web del Cincinnati Art Museum.: <http://www.cincinnatiartmuseum.org/provenance/provenance/1953-219.html> [consultado el 25 de agosto de 2012].

35. Véase D'HAINAUT-ZVENY, B. (dir.): *Miroirs du sacré: les retables sculptés à Bruxelles XVe – XVIe siècles, production, formes et usages*. Bruselas, CFC-Éditions, 2005.

36. A esta estructura, propia de la producción "corriente" de Amberes en la que se incluye el retablo vitoriano, no se ajusta el retablo de la Adoración de la concatedral de Logroño, de la misma época (c. 1557) y procedencia, pero muy diferente en el planteamiento.

37. JACOBS, L. F.: *Aspects of Netherlandish carved altarpieces, 1380-1530*. Cambridge University Press, 1998, p. 31.



Fig. 1) Vitoria-Gasteiz. Catedral de Santa María. Retablo del Dulce Nombre de Jesús

Estos retablos flamencos tienen un estilo y estructura diferente a los coetáneos renacentistas hispanos. De pequeño tamaño, no suelen sobrepasar los tres o cuatro metros de ancho y de alto, con figuras y escenas de escasa envergadura, en los que destaca sobremanera el marco arquitectónico. Además, no hay historias que se alberguen exclusivamente en el ático, como en la Península, ya que en Brabante este se forma elevando la escena del último registro de la calle central, dándole mayor longitud; al contrario que los peninsulares, donde el ático contiene una iconografía independiente y culminante, sobresaliendo más del cuerpo del altar según avance el siglo XVI³⁸. En esta fase de la retablística flamenca, incluso, la diferencia de altura entre el cuerpo y el ático se va atenuando por el uso del arco de medio punto. Otra diferencia que distingue a los flamencos es la inexistencia de entrecalles, limitándose a la estructura de banco, tres calles y dos pisos.

Este lenguaje manierista en la arquitectura flamenca a mediados del siglo XVI se explica por la difusión de las arquitecturas clásicas a través, sobre todo, de las estampas sobre ruinas de la antigua Roma salidas del taller editorial de grabados de Hieronimus Cock en 1550³⁹, así como del viaje de muchos flamencos a Roma que, al regresar a Flandes, traen consigo dibujos. Este célebre grabador y editor de estampas acompañó a su hermano Matsys en su viaje por Italia en 1548 y, tras su regreso, grabaron por primera vez en los Países Bajos los motivos de los grandes maestros del Renacimiento italiano y de la Roma clásica. Cock se relacionó con los grabadores de la escuela de Raimondi, contratando para su editorial a uno de los discípulos del boloñés, Giorgio Ghisi. No obstante, el conocimiento de la arquitectura manierista en Amberes es anterior, ya que el tratado de Serlio es publicado en neerlandés por el artista Pieter Coeck Van Aelst (1502-1550) a su vuelta de Roma en

38. MARTÍN GONZALEZ, J.J.: "Tipología e iconografía del Retablo español del Renacimiento", *B.S.A.A.*, 30 (1964), pp. 5-66.

39. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*. Pamplona, Liber, 2000, pp. 204 y ss.

fecha tan temprana como 1539, dos años después de editarse en Venecia⁴⁰. Otro elemento a tener en cuenta son las estampas sobre entradas reales en las ciudades flamencas, como la de Felipe II en 1549, que luego servirán de inspiración a las portadas de la industria editorial⁴¹, con grandes arcos de triunfo parlantes. Todo ello serviría como modelo para altares asimilables al nuestro.

No es de extrañar, por ende, que las nuevas arquitecturas de retablos de hacia 1540-1550 absorbían el lenguaje plenamente renaciente y manierista. Así, este nuevo tipo renacentista amberino se caracteriza por el empleo de los órdenes clásicos, perfiles de serliana, y la profusión de ménsulas. Estos elementos están presentes tanto en el altar vitoriano como en los coetáneos Bouvignes o Gedinne. Se componen de pilastras con medias columnas adosadas, sosteniendo entablamentos con frisos decorativos. Estas columnas son, en todos los casos estudiados, de capitel corintio y poseen su tercio superior acanalado con su parte inferior decorada. El entablamento no apoya directamente en los capiteles sino que es sostenido por unos netos. La vieja estructura en T invertida del tardogótico tenderá a un mayor equilibrio entre el largo y el ancho, sobresaliendo menos el ático, redondeándose sus perfiles, donde la escena central del segundo cuerpo se rematará en un arco de medio punto coronado por un entablamento, convirtiéndose en un arco de triunfo romano, como es el caso del retablo del Dulce Nombre. El resto de piezas estudiadas, en cambio, poseen un ático curvo, con un entablamento corrido con friso decorado con ángeles y guirnalda que corona todo el conjunto, curvándose para rodear el arco que cobija el ático, solución menos evolucionada. El altar de Vitoria, por tanto, rompe definitivamente con la tendencia a emplear perfiles curvos o

mixtilíneos en los altares de Amberes.

La imagen arquitectónica originaria de este y otros retablos flamencos coetáneos se completaba mediante dos postigos, dispuestos en los extremos laterales. No podemos confirmar si las puertas tenían relieves o pinturas, aunque todos los altares amberinos de esta época, salvo el de Roskilde, eran pictóricos⁴². Iconográficamente, el lado interno, es decir, el que se visualizaba en formato extendido, solía complementarse y seguir de izquierda a derecha y de abajo arriba el discurso iconográfico. El externo, visto con el retablo cerrado, se dedicaba a los patronos o algún santo protector de los mismos. Paneles pintados se ven en Annone Brianza o en Tendilla, casos en los que se muestran unas tablas menos evolucionadas que las pinturas del banco del altar del Dulce Nombre, de un Manierismo derivado de los nuevos modelos traídos de Roma por Floris y Van Heemskerck.

Así pues, el de Vitoria es el más avanzado de los que han llegado hasta nosotros. A diferencia de otras artes de Flandes, la adopción de modelos renacentistas es más tardía, por lo que se pasa del tardogótico, plagado de doseletes, baquetones, arcos conopiales y complicados gabletes, al Renacimiento, basado en el uso de pilastras con medias columnas y entablamentos “a la romana”, inundados por una rica decoración manierista. Este tradicionalismo se puede comparar con el arcaísmo de la pintura brujense por esas mismas fechas. Tal cambio de modelos coincide con la decadencia, entre 1540 y 1560, de los talleres de retablos de Amberes, por lo que esta afamada industria se puede considerar un fenómeno medieval, con sus estereotipos situados en la fecha aproximada de 1560. Se trata de arquitecturas propias del Renacimiento pero muy adaptadas y condicionadas

40. O'BRIEN, P.K. (ed.): *Urban achievement in early modern Europe: golden ages in Antwerp, Amsterdam and London*. Cambridge University Press, 2001, p. 113.

41. Véase CACHEDA BARREIRO, R.M.: “La portada como soporte iconográfico a través del libro en tiempos de Felipe II. Portadas arquitectónicas”, *Imafronte*, 15 (2000), pp. 29-42.

42. PERIER-D'ETEREN, C.: “Les volets peints des retables anversois: état de la question”. En NIEUWDORP, H.(dir.): *Antwerpse retabels...op. cit.*, pp. 60 y ss.

por los usos prácticos. Los mismos procedimientos medievales óptimos para un fenómeno preindustrial, como lo era la retabística flamenca, han recogido las novedades estéticas manieristas, pero aplicadas mediante viejas tradiciones formales, como lo vemos en el empleo de pequeñas ménsulas alrededor del arco y en los entablamentos que coronan las calles laterales. Otro elemento que incide en estas estructuras es el desarrollo de las diferentes iconografías, justificándose, por ello, la existencia de puertas. Tanto el número de escenas como de personajes dentro de cada una de ellas se irá reduciendo en estos últimos altares, realizados al tiempo que se celebraban las reuniones de Trento⁴³.

Teniendo en cuenta estas premisas, la estructura arquitectónica renacentista y la compartimentación de los espacios, el retablo del Dulce Nombre de Jesús es similar a los arriba nombrados. Su estructura consta de un basamento clásico donde se apoya el banco dividido en tres compartimentos rectangulares que albergan tablas referidas a la vida de San Joaquín y Santa Ana, separadas y flanqueadas por cuatro pilastras dóricas de poca longitud decoradas en su frente con hermes. En los dos laterales de este cuerpo vemos grandes hojas de acanto a modo de voluta. Sobre este banco se sitúan las seis escenas con relieves de la Infancia de Cristo y la Virgen. El primer cuerpo contiene tres hornacinas de arco rebajado, de mayor anchura y altura la central, como es costumbre en Amberes y Bruselas, por ser donde se alberga la escena principal. El uso del arco rebajado es una constante flamenca de finales del siglo XV. En este primer cuerpo las pilastras corintias tienen mayor longitud y menor anchura para dejar más espacio a las escenas de la calle central. Las pilastras, con una parte inferior, casi rectangular, a lo ancho, decoradas con frutos, y una superior acompañada de hermes con

guirnaldas. En el segundo cuerpo, las pilastras son sustituidas por columnas adosadas corintias de marcado éntasis, con tercio superior acanalado y su parte baja decorada con hermes y águilas. A diferencia de Bouvignes o Roskilde, estas columnas carecen del anillo ornamentado con follaje en el fuste. Los netos que se apoyan en las columnas tienen motivos vegetales esgrafiados sobre fondo azul, motivo que en Bouvignes es sustituido por máscaras talladas. Por ello y otros detalles, es en estos elementos donde mejor se observa el bicromatismo oro-azul enriquecido con toques de laca roja, característico ya del Renacimiento pleno, de origen flamenco pero popularizado en la Península.

Los arcos del retablo, muy rebajados, están cubiertos, desde la altura del dintel, por cresterías vegetales muy naturalistas. Estas derivan de la transformación de las tardogóticas del siglo XV, basadas en un juego geométrico mixtilíneo, hacia otras manieristas que contienen follaje con inclusión de mamíferos, aves y elementos antropomorfos a modo de grutescos. Esta adecuación del ornamento manierista al marco medieval recuerda a las cresterías de los arcos del claustro de Santa María la Real de Nájera, de la misma época. El intradós de los arcos del retablo se abocina, cubriéndose con una especie de bovedilla de casetones decreciente, en vez de una venera invertida, menos evolucionada, que había sido habitual de los altares flamencos de esta última fase y que aún se observa en el de Bouvignes, unos años anterior al vitoriano. Cerramientos similares al altar del Dulce Nombre de Jesús encontramos en los sepulcros de los condes de Beckenners, en la Stadtkirche de Celle (Alemania), obra del taller de Cornelis Floris, ya de 1576⁴⁴. En cada uno de estos fondos a modo de absidiolo se representan centros frutales, salvo en la escenas centrales. Así, en la de Circuncisión es sustituido por la cabeza

43. JACOBS, L.F.: *Aspects of Netherlandish carved altarpieces...*, op. cit., p. 53.

44. *Bildindex der Kunst und Architektur* [recurso en línea]. Dirección URL.: <http://www.bildindex.de/#1> [consultado el 26 de agosto de 2012]. También se observa en el intradós del arco del retablo de la Adoración, en Santa María de la Redonda, en Logroño, anteriormente citado.

de un carnero rodeado de frutos, y en la que aloja la Dormición, por una máscara leonina mordiendo una voluta. Esta solución de intradós abocinado, a modo de cascarón, que otorga mayor profundidad a la escena, traduce el elemento medieval del dosel a un lenguaje manierista. Estos doseles habían adquirido gran tamaño y complejidad en la retabística flamenca tardogótica, semejándose a bóvedas de capillas e iglesias.

El ático, que cobija la Koimesis, se forma con un arco peraltado que sobresale del cuerpo del retablo, coincidiendo su imposta con la altura de la cornisa que remata los dos cuerpos laterales. Este arco se decora en su intradós con una franja de lóbulos donde se incrustan cabecitas de león. La unión entre el arranque de aquel y los netos del segundo cuerpo se realiza por medio de unas piezas de hojarasca posteriores, posiblemente de la misma época que los dos coronamientos de follaje que se sitúan sobre las calles laterales del altar, cuyo estilo y dorado también delatan su cronología posterior, quizás de la primera mitad del siglo XVIII, aunque no hemos podido documentar esta reforma. En Bouvignes, ese mismo espacio es ocupado por dos putti en perspectiva frontal que se adaptan mucho mejor al marco, y que, posiblemente, también se encontraban en el mueble vitoriano. Sobre los laterales del altar, rodeando este segundo cuerpo, se emplaza una sencilla moldura dorada presente en todos los flamencos de esta época, heredera, en formato simplificado, del guardapolvos tardomedieval, elemento de origen nórdico que en España perdurará hasta el primer tercio del siglo XVI en zonas periféricas, como se observa en el retablo de San Blas de Hueto Abajo (Álava). Sobre el arco peraltado que cobija la escena de la Dormición, roto en su clave por otro modillón más grueso terminado en voluta de hoja de acanto, se encuentra el tercer entablamento, sostenido por dos hermes. Las

dos enjutas, siguiendo el *horror vacui* de todo el conjunto, se decoran con aves de perfil con terminaciones foliáceas.

Los entablamentos equivalen, aproximadamente, a un tercio de la altura de cada calle lateral, lo que le presta al retablo su aspecto elegante y macizo, cercano a los modelos de arcos de triunfo de 1549 para recibir al futuro Felipe II, que ya mencionamos. En aquellos se contienen tres frisos, destacables por su llamativa decoración, compuesta por frutos, aves y draperies que flanquean las cartelas con máscaras. La cornisa del ático es sostenida por pequeñas ménsulas que recorren el extremo superior de los dos arquitrabes laterales y el arco que cobija la Dormición. El hecho de incluir estos modillones en una cornisa es un elemento plenamente manierista que lo observamos en la biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel y en retablos romanistas como los de las catedrales de Astorga y Burgos, o el cercano de San Martín de Tours, en el pueblo alavés de Estavillo⁴⁵. Todos los ejemplos citados son algo posteriores al altar del Dulce Nombre, por lo que este es una muestra de la temprana recepción del romanismo miguelanguelense en los Países Bajos. Encima de estas ménsulas destaca la cornisa, con su labor de punzón en zig-zag, tradicional ya desde el siglo XV en las obras de los policromadores de Brabante⁴⁶.

45. Para el retablo de Estavillo, véase PORTILLA, M. [et al.]: *Catálogo Monumental*, op. cit., vol. 10, p.338 y ss.

46. Esta labor de punzón también se aprecia en retablos de Bruselas. Véase D'HAINAUT-ZVENY, B. (dir.): *Miroirs...*, op. cit.

3.2. Pinturas del banco y relieves de talla. Filiación y uso de estampas

En el banco se alberga un ciclo de San Joaquín y Santa Ana, de escasa profusión en la historia del arte⁴⁷. Se trata de tres óleos sobre tabla, separados por pilastras jónicas, que nos narran episodios apócrifos sobre los padres de la Virgen María, San Joaquín y Santa Ana. Son las únicas escenas del retablo que, al ser pinturas, se encuentran completas y en bastante buen estado⁴⁸. Se relata la historia de Joaquín y Ana al ser rechazada su ofrenda en el Templo por considerarlos impuros, debido a su imposibilidad de engendrar hijos, y su posterior redención al anunciárseles el nacimiento de su hija María. La primera tabla de la izquierda se nos traslada al momento de la Expulsión de Joaquín del templo. En la siguiente, la central, vemos el Anuncio del ángel al esposo de María, retirado en un entorno natural rodeado de un rebaño de ovejas, en la soledad más absoluta, en el momento en el que el ángel le informa de la concepción de Ana, a pesar de la edad avanzada de esta. Tras escuchar la palabra de Yahvé, se representa la Ofrenda de Joaquín y Ana en el templo, como mandaba la Antigua Ley. Se muestra que la incapacidad de los esposos de engendrar nuevos vástagos del Pueblo Elegido, considerado como una maldición divina por el Antiguo Testamento, se puede remediar mediante el ayuno y la penitencia de Joaquín en el desierto durante cuarenta días. Nos falta una escena fundamental de esta historia anterior a la concepción de

María, la de los dos ancianos progenitores en la Puerta Dorada, donde, tras más de veinte años casados, se encontrarán, por indicación del ángel de Yahvé⁴⁹. Este pasaje, que es la representación más común de los padres de la Virgen en la Historia del Arte, posiblemente, se ubicaba en las puertas desaparecidas.

Estas tablas son las más avanzadas estilísticamente entre las albergadas en los bancos de los retablos flamencos manieristas. Destaca el uso del paisaje y los fondos arquitectónicos. El papel que juega la naturaleza, que desde hacía ya décadas tenía un papel importante en la pintura de los Países Bajos, se observa en el tipo de árbol de amplias ramas y hojas grandes de la escena del Anuncio del ángel a San Joaquín. Los fondos de arquitectura que vemos en las pinturas laterales incluyen las últimas novedades arquitectónicas italianas adoptadas por los romanistas flamencos, con gran depuración en los órdenes, con columnas de fuste liso⁵⁰. La distribución de personajes se asemeja a las procesiones de los frisos y sarcófagos romanos, igual que observamos en estampas y dibujos de flamencos como Maarten Van Heemskerck o Cornelis Floris⁵¹, que conocieron estas antigüedades en sus viajes formativos a Italia⁵². La pincelada es suelta con colores similares a los empleados por otros pintores del círculo romanista de Amberes, como Frans Floris o Pieter Aertsen. También aquí se toman como modelo formal e

47. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, Serbal, 1999, vol. II, Nuevo Testamento, p. 163.

48. Algunas tablas tienen desconchados, así como una capa de suciedad y gotas de cera acumuladas por el uso litúrgico, circunstancias que en nuestras visitas *in situ* no nos permitieron observar ciertos detalles que podemos presuponer a estas pinturas, como la paleta de colores, mucho más luminosa de lo que se percibe en la actualidad. Sirva esta nota de agradecimiento por la ayuda prestada a la restauradora Diana Pardo, a Emilio Ruiz de Arcaute, técnico del Servicio Foral de Restauración, así como a otras personas que en un momento u otro de mi investigación compartieron sus saberes y experiencias en el trabajo de campo.

49. RÉAU, L., *op. cit.*, p. 167.

50. Respecto a la pintura en Amberes a mediados del quinientos, véase FILIPCZAK, Z.: *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*. Princeton University Press, 1987. Para una visión de conjunto sobre las distintas fases de la pintura a inicios de la Edad Moderna en los Países Bajos, PHILIPPOT, P.: *La peinture dans les anciens Pays-Bas :XVe-XVIIe siècles*. París, Flammarion, 1994.

51. HOLLSTEIN, F.W.H. *The new Hollstein Dutchs & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*. Roosendaal (Holanda), Koninklijke Van Poll, 1993, Cornelis Cort I, 12-13. Basado en diseño de Cornelis Floris.

52. Sobre la huella romana en los artistas flamencos, véase DACOS, N. (dir): *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale, Bruxelles 1995 (Suplemento de Bolettino d'arte al n. 100, 1997)*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.

iconográfico elementos adoptados por estos artistas, como, por ejemplo, las alas de mariposa al representar el ángel anunciador de Joaquín, como era costumbre entre estos maestros para figurar a los seres angelicales⁵³. Este detalle está presente en *La caída de los Ángeles Rebeldes* de Floris (Koninlijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes) y en *La Asunción y Coronación de la Virgen* de Aertsen (Museo de Bellas Artes, Sevilla)⁵⁴. También se detecta el uso de estampas más antiguas, como la de *El rey David en oración*⁵⁵, obra de Lucas de Leyden, para la imagen de San Joaquín en el desierto (Fig.2), y de estampas y diseños de Durerro para el Rechazo de San Joaquín en el templo (Fig. 3 y 4)⁵⁶ y de Cornelis Floris para la Ofrenda en el templo⁵⁷, lo que informa del carácter ecléctico y la discreta pericia del artista.

Respecto a los seis relieves de talla, se nos muestran escenas de la Infancia de Cristo y vida de la Virgen. De izquierda a derecha y de abajo arriba, siguiendo la lectura tradicional y común en esta época: la Natividad, Circuncisión, Presentación de Jesús, en el primer piso; y Visitación, Dormición y Desposorios de la Virgen en el segundo cuerpo. Las escenas de la Visitación y Desposorios de la Virgen, de las cuales sólo conservamos los planos más alejados del primer término y algunos personajes secundarios a ellos asociados, las hemos podido identificar gracias al estudio de los fondos y a su situación dentro del retablo, comparándolas con el lugar en el que se ubican en otros amberinos. Su estilo es renacentista pero más



Fig. 2) Retablo del Dulce Nombre. Pinturas del banco. Anuncio del ángel a San Joaquín.
(Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava).

53. Estos seres de alas de mariposa se observa en obras de Aertsen. Cfr. KLOEK, W.: "Pieter Aertsen, el artista y su impacto". En TORNÉ, G. (ed.): *La senda española de los artistas flamencos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009, pp. 265-285. Se destaca su relación con mercaderes hispanos de Amberes. Frans Floris también figura a varios seres con alas de mariposa. No cabe duda de que, en última instancia reciben la influencia de la escuela de Rafael. Un genio alado, muy similar al ángel anunciador de nuestro retablo, se representa en un estuco de las Logias de Rafael. Véase DACOS, N.: *Rafael: las logias del Vaticano*. Barcelona-Madrid-México, Lunwerg, 2008, p.108.

54. DÍAZ PADRÓN, M.; GARRIDO PÉREZ, M.C.: "Una coronación de la Virgen de Pieter Aertsen en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla", *Archivo español de arte*, t. 52, nº 207, 1979, pp. 329-338.

55. HOLLSTEIN, F.W.H. *op. cit.*, Lucas Van Leyden, 57 (28).

56. STRAUSS, W. L. (ed.): *The illustrated Bartsch*. Nueva York, Abaris Books, 1978, vol. 10, p. 127. Respecto al uso de estampas de Durerro, hay bastantes estudios. Entre lo últimos, y como puesta al día, destacar SILVA MAROTO, P.: "Durerro en España". En MATILLA, José Manuel (ed.) *Durerro: obras maestras de la Albertina* (catálogo de la exposición). Madrid, Museo del Prado, 2005, pp. 41-76.

57. HOLLSTEIN, *op. cit.*, IX 164.



Fig. 3) Retablo del Dulce Nombre. Pinturas del banco. Rechazo de la ofrenda de San Joaquín (Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava).

retardatario que las pinturas del banco y la decoración, ya que es la parte que más se semeja al resto de retablos amberinos del momento en cuanto a ciertas pervivencias tardogóticas. En efecto, tratándose de una industria tan tradicional, con unos métodos de elaboración muy estandarizados, da lugar a un carácter seriado, escaso tratamiento anatómico y de rostros, y figuras de pequeño tamaño, en ocasiones de carácter anecdótico. Aquí es donde subsiste el gusto por lo popular, típicamente flamenco, como se observa en Brueghel, muchos de cuyos temas grabará el editor Hieronymus Cock



Fig. 4) Rechazo de la ofrenda a San Joaquín. Entalladura. Alberto Durero (Tomado de STRAUSS, W.L. [ed.]: *The illustrated Bartsch*. Abaris Books: New York, 1978-9999, vol.10, p. 172).

por la misma época. De todas formas, los personajes de este altar y otros coetáneos son menos expresivos que los amberinos del primer tercio del siglo XVI. Excepcionalmente, hay un cierto tratamiento de los rasgos faciales, manos y paños en el relieve de la Dormición, por lo que bien pudo ser mano de otro ejecutante. La común repetición de modelos para muchas figuras en los retablos amberinos, bien estudiado por Jacobs⁵⁸, se puede rastrear también en el mueble vitoriano, ya que las escenas de la Circuncisión y Presentación son similares a Ricey Bas II.

Así mismo, se constata la renovación de esquemas y modelos debido al uso de estampas, en concreto, brabantinas e italianas. La estampa *Creación de Eva*, de Giulio Bonasone, realizada hacia 1540⁵⁹, pudo servir de inspiración para la imagen de la Virgen en la Natividad (Fig. 5 y 6)⁶⁰. Es imposible de entender

58. JACOBS, Lynn F.: *Aspects of Netherlandish carved altarpieces...*, *op. cit.*, pp. 228 y ss. Véase también, JACOBS, Lynn F.: "The marketing and standardization of South Netherlandish carved altarpieces. Limits of the role of the patron". *The Art Bulletin*, LXXI, n°2, (1989), pp. 208-229.

59. BARTSCH, *op. cit.*, vol. 28, p.205. La estampa de Bonasone sigue fielmente el modelo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

60. BARTSCH, *op. cit.*, vol. 15, p.205.



Fig. 5) Retablo del Dulce Nombre. Nacimiento
(Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava).



Fig. 6) Creación de Eva. Grabado. Giulio Bonasone, siguiendo a Miguel Ángel. (STRAUSS, W.L. [ed.]: *The illustrated Bartsch*. Abaris Books: New York, 1978-9999, vol. 27 (*The works of Marcantonio Raimondi and of his school*), *The illustrated Bartsch*, vol.28, p. 205).

esta disposición en María sin el conocimiento de ciertas composiciones venidas de Italia, puesto que es única (en esta postura de manos, cabeza, ángulo de flexión de rodillas y espalda) en la retabística flamenca que hemos analizado. Las escenas de la Circuncisión y Presentación, similares en estructura, siguen los mismos esquemas que en el Renacimiento italiano, con una composición en la que el sacerdote se coloca en el centro, habiendo casos similares tanto en Castilla como en Flandes, siendo el altar de Ricey Bas II una de las obras donde se sigue el mismo modelo. También una estampa italiana o flamenca serviría de inspiración a la Dormición de la Virgen, tanto por la distribución de los personajes como por el fondo de arcadas, afin en todo ello al mismo tema representado en Escolumbe (Álava) por Juan de Ayala II⁶¹ y en La Antigua de Valladolid por Juan de Juni. En el episodio de la Dormición del altar del Dulce Nombre de Jesús está presente una arquería, como la que se observa en el grabado de un interior de planta central realizado por Jacques Androuet Ducerceau, que pudo servir de inspiración⁶². Típicamente nórdico parece ser el esquema general de las escenas de la Visitación y Desposorios, que siguen la tradición de Durero para los mismos temas⁶³, con una larga influencia entre los escultores de retablos flamencos. No hay que olvidar que Schongauer, Durero y los Pequeños Maestros tienen sus ecos aún superado el ecuador del quinientos. Ejemplo de ello es la famosa estampa de *Cristo camino del Calvario*, de Martin Schongauer, que serviría durante decenios como modelo para esta iconografía en los altares flamencos⁶⁴. Pero es, sobre todo, el Apeles germánico quien más influyó en la transformación del arte nórdico al extender sus motivos en estampa, sobre todo, a raíz de su famoso viaje a los Países Bajos en 1520-21⁶⁵.

Con respecto a obras anteriores o contemporáneas, novedosa es la configuración del espacio. La concepción espacial unitaria típica del Renacimiento es palpable en las escenas de la Circuncisión, Presentación y Dormición, por influencia de estampas y modelos compositivos italianos. A diferencia de los retablos de comienzos del siglo XVI, en esta última etapa percibimos un cierto conocimiento de la perspectiva, con tres gradaciones en el tamaño de los personajes: un grupo en un primer y segundo bloque de madera, donde se sitúan los personajes principales de la escena, y un tercero, éste último agrupando tanto la arquitectura como a pequeñas figuritas anecdóticas que se asoman para observar la escena. Este cuidado en la escala de las figuras es otro síntoma de la asimilación plena del arte renacentista, al igual que la paulatina reducción en el número de personajes respecto a la época de mayor producción de altares de Amberes, situada en la década de 1520.

Ejemplos similares al retablo del Dulce Nombre, en la composición y estilo de la talla, son Ricey Bas II y Bouvignes. Por el suave modelado y la semejanza de muchas figuras que flanquean las escenas, es equiparable al de Bouvignes. Estas imágenes sin significado teológico cabría relacionarlas con algunos personajes del Juicio Final de Miguel Ángel, ya que es palpable la influencia del genio florentino en los rostros de dura expresión, de vitalidad contenida y fuerte carácter. Es, igualmente, equiparable a otros retablos coetáneos, como el de Gedinne, por incluir en sus fondos arquitecturas clásicas. Son este último y el vitoriano, las únicas obras amberinas que incluyen arquitecturas clásicas en sus escenas. En cuanto a la calidad escultórica, el altar del

61. Cfr. Catálogo monumental, *op. cit.*, vol. VII, p. 441 y ss.

62. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Ephialte, 1991, I, p.67.

63. BARTSCH, *op. cit.*, vol. 10, pp. 177 y 179.

64. Esta influencia ya la pone de manifiesto DIDIER, R.: "Reflexiones sobre la escultura de los antiguos Países Bajos Meridionales a principios del s. XVI". En GARCÍA GARCÍA, B.J. (coord): *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la Isla de la Palma* (catálogo de la exposición). Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, p. 141.

65. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Diario de Durero en los Países Bajos (1520-1521)*. A Coruña, Camiño do Faro, 2007.

Dulce Nombre de Jesús no sobresale, tanto si lo comparamos con algunos coetáneos amberinos como Annone Brianza, como, sobre todo, si tenemos en cuenta la maestría de algunas obras hispanas del momento.

3.3. Sistema decorativo del Manierismo amberino

Nos centraremos ahora en el sistema ornamental que da carácter al retablo inundando sus elementos arquitectónicos: pilastras, columnas, frisos y tracerías. La decoración manierista, a base de cartelas, máscaras, frutos, estípites y draperies, es el elemento más evolucionado de este altar junto a las pinturas del banco. El tipo de ornamentación que aquí vemos, será prototípica del manierismo amberino sobrepasado el ecuador del siglo XVI, aspecto novedoso que se exportará al resto de Europa y que tendrá su eco en los últimos altares de Amberes. Es en esta década, 1550, cuando se asiste a la renovación total de modelos por flamencos como Cornelis Floris y Cornelis Bos, que crean un repertorio tomando diversas influencias, principalmente de Fontainebleau. Este estilo, presente en el altar vitoriano, se extenderá por Europa a partir de esa década a través de la estampa, como veremos enseguida.

Único medio de reproducción de la imagen antes de la invención de la fotografía, la influencia de la estampa en las artes de la pintura y escultura en la Edad Moderna, sorprendentemente, no ha sido muy tenido en cuenta por los historiadores belgas para el estudio de la transmisión de las formas

y la incidencia que el grabado podía llegar a tener en el aspecto final de estos muebles, puesto que el grueso de sus investigaciones se focaliza en los siglos de la Baja Edad Media⁶⁶. De hecho, aunque la influencia del grabado en pintura ya ha sido estudiada ampliamente en los últimos años, no se puede decir lo mismo en cuanto a la escultura⁶⁷ y, sobre todo, a los repertorios decorativos⁶⁸. Hay que recordar que si el uso de estampas por parte de los pintores es importantísimo, para la ejecución del aparato decorativo se convierte en imprescindible. A veces no se escogía todo el panel de grutescos presente en la plantilla que le servía de inspiración, sino que se podía elegir un solo motivo o combinación de varios, según las necesidades o condicionamientos espaciales a los que debía hacer frente el artista. Al calor del crecimiento económico de Amberes en el siglo XVI, aumentan los encargos artísticos de cualquier tipología, por lo que los artesanos y artistas demandan cada vez más modelos que les sirvan de inspiración. Así, muchos grabadores flamencos de mediados del siglo XVI se especializan en grabar diseños de arquitecturas y ornamentaciones para satisfacer un mercado en auge. Es ahora, llamados por esta efervescencia, cuando, tanto extranjeros como flamencos, tras formarse en Roma o Fontainebleau en la década de 1540, viajan o regresan a Amberes, trayendo estampas, diseños y nuevas ideas⁶⁹. De esta manera, la ciudad se convierte, no sólo en receptora del Renacimiento italiano, sino también en creadora y difusora de nuevos motivos ornamentales que adaptan y conjugan las novedades romanistas y el decorativismo de Fontainebleau. De todas estas influencias beberán, entre otros, Cornelis Floris, Cornelis Bos o Hans Vredeman de Vries, artífices

66. PERIER-D'ETEREN, C.: "Le marché d'exportation...", *op. cit.*, p. 643. La autora, aunque no profundiza en la influencia del grabado en los modelos que se toman para las escenas de retablos, sí considera su importancia.

67. Respecto a la influencia de la estampa ya en época barroca, donde Rubens ocupa un lugar preferente, véase una de las últimas aportaciones en lo que concierne al País Vasco: VÉLEZ CHAURRI, José Javier. "La estampa rubeniana en el País Vasco". En VÉLEZ CHAURRI, J.J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.; MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.(eds.), *op. cit.*, pp. 223-236.

68. Excepciones brillantes son ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Gobierno de Navarra, 1990. En el apéndice se analizan los motivos decorativos y su correspondencia con el arte internacional difundido mediante la estampa.

69. Sobre la relación entre los artistas flamencos y Roma, véase DACOS, N.: *Roma Quanta Fuit: Tre Pittori Fiamminghi Nella Domus Aurea*. Roma, Donzelli, 2001.

del Manierismo romanista en los Países Bajos, para crear un verdadero repertorio del grutesco a la flamenca⁷⁰.

Algunos estudiosos ya se habían referido a la influencia y procedencia de motivos de Fontainebleau que encontramos en este retablo⁷¹, aunque sin precisar que estamos ante una muestra de todo un moderno repertorio amberino de primera mano, difundido a través de la estampa ornamental. Es el aspecto que más se diferencia del contexto decorativo hispano, al recoger las novedades francesas a través del filtro imaginativo y exquisito flamenco llevado a cabo por Floris y Bos, como veremos. El manierismo francés también se extenderá a la Península, pero más tardíamente que en los Países Bajos. Este estilo fue llevado a cabo por los descendientes de Giulio Romano y del Parmigianino, es decir, Rosso y Primaticcio, artífices de una gran obra sustentada por el apoyo de Francisco I, cuyas creaciones novedosas se transmitirán por toda Europa a través de los grabadores de reproducción⁷². En este palacio real de Fontainebleau trabajarán galos, italianos y flamencos hasta la muerte del monarca, en 1547, momento tras el cual muchos de ellos se dirigen a Amberes, el nuevo centro artístico a mediados del quinientos, donde se ofrecían buenas perspectivas laborales. Aquí muchos artistas desarrollan, mediante grabados, motivos creados en Francia dando lugar al decorativismo amberino, que se adaptará rápidamente a todas las artes y manufacturas flamencas: muebles, chimeneas, tapices y otros objetos cotidianos, además de las llamadas artes mayores. De Fontainebleau tales

formas pasaron a Italia con igual rapidez, por lo que cabe preguntarnos si los motivos fueron difundidos en Flandes por artistas flamencos residentes en Fontainebleau o si llegaron primero a Italia, en concreto, a los círculos romanos de grabadores, viajando desde aquí a los Países Bajos de mano de flamencos que realizaban sus años de aprendizaje en Roma y volvían a Amberes, estancia muy usual desde 1530 entre los artífices de esta urbe.

Así pues, factores ya citados como el influjo de Fontainebleau, o el regreso desde Italia de flamencos que, como los hermanos Floris o Cornelis Bos, habían aprendido de Rafael y Miguel Ángel y de la Domus Aurea, impulsan la nueva estética, irradiada principalmente a través del grabado⁷³. Aquí tuvo un papel crucial el anteriormente citado Hieronymus Cock, que aglutinará en su taller editorial de estampas In der Vier Winden a artistas de distintas nacionalidades desde finales de la década de los cuarenta⁷⁴. Coincidirán grabadores de primera línea procedentes de Italia, Francia, Alemania y Países Bajos, entre ellos, Cornelis Floris, también arquitecto, su hermano Frans, más conocido por sus pinturas, y Cornelis Bos. Este taller difundirá las últimas novedades del romanismo miguélangelesco y la arquitectura clásica de la antigua Roma. Es aquí donde artífices que habían asimilado las composiciones de Fontainebleau las difunden por la ciudad. De esta manera, ayudado de la imprenta local, se crea un nuevo estilo típicamente amberino, sobre todo en lo ornamental, gestado, principalmente, entre 1550-1560. Se caracteriza por la fantasía desbordante, la profusión de guirnaldas, cariátides,

70. Véase FÖRSSMAN, E.: *Säule und ornament. Studien zum problem des manierismus in den nordischen Säulen büchern und Vorlageblättern des 16. und 17-Jahrhunderts*. Estocolmo, Almqvist&Wiksell, 1956.

71. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: "Arte del Renacimiento". En *Vitoria-Gasteiz en el Arte, op. cit.*, vol. II, pp. 346-347. El autor hace referencia a los hermes o soportes antropomorfos y la profusión de cartelas, concluyendo que se trata de una obra que trae en fecha temprana las novedades manieristas de Fontainebleau.

72. Véase ZERNER, H.: *École de Fontainebleau: gravures*. Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.

73. Véase la obra de Nicole Dacos que ha estudiado el origen de los grutescos. Sobre todo: DACOS, N.: *La decouverté de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Londres-Leiden, Warburg Institute, 1969; DACOS, N.: *Rafael: las logias...op.cit.*, especialmente, p. 307 y ss.

74. Véase RIGGS, T.A.: *Hieronymus Cock: printmaker and Publisher*. University of Yale, 1977.

personajes tocados de plumas, complicadas cartelas y el extraordinario desarrollo de las máscaras, mediante una estética estilizada y exquisita que abandona el carácter frontal de los grutescos italianos, pretendiendo ahora el efecto sorpresa, con amplio despliegue imaginativo en grandes registros para uso en programas de pintura mural o artesonados y muebles, más adaptables que los tradicionales diseños en vertical de la Escuela de Raimondi.

Respecto a los inspiradores de gran parte de la plástica de este retablo, Bos y Floris, sobre todo en lo referente al aparato decorativo, realizaron casi toda su carrera en la urbe del Escalda, con estancias anteriores en Roma. En el caso de Cornelis Bos (Hertogenbosch, 1510-Groningen, 1566)⁷⁵, grabador, editor y comerciante de estampas, tras regresar de Italia, en 1540 figura ya como vecino de Amberes, realizando durante esa década multitud de grabados de todas las temáticas, muchos de ellos basándose en italianos como Raimondi o Agostino Veneciano⁷⁶. Bastantes de sus trabajos están incluidos en ilustraciones de libros, como los tratados de arquitectura de Serlio y Vitruvio publicados por Pieter Coeck van Aelst. En relación al desarrollo ornamental, Bos grabó para el *Livre de moresques*, editado en París en 1546, lo que le convierte en uno de los creadores y difusores del grutesco flamenco junto a Cornelis Floris. Sus trabajos se caracterizan por su gran estilización, fantasía, minuciosidad y maestría, comenzando a trabajar en Amberes en los años treinta, introduciendo en esta urbe estos temas de origen francés que se conoce como manierismo fantástico. Bos concibió un tipo de grabado decorativo de gran despliegue imaginativo para que sirviese de modelo para cualquier tipo de objeto artístico. La producción de este

diseñador y grabador estuvo, por ello, enfocada a satisfacer esta demanda del mercado de Amberes. Así mismo, colaboró con Lafreri en su *Especulum Romanae Magnificentiae*, colección de estampas editadas en Roma que darían a conocer al resto de Europa de una manera completa la herencia antigua de Roma, algo que en nuestra opinión estará presente tardíamente en los últimos retablos flamencos (1550-1560) con la inclusión de ciertas arquitecturas ruinizadas. Realizará, además de grabados arquitectónicos, temas mitológicos y bíblicos, diseños de cartelas y jarrones, razón de su fama.

El influjo de Cornelis Floris, hermano del pintor Frans Floris, también está presente en el programa arquitectónico y ornamental del retablo del Dulce Nombre⁷⁷. Será el otro gran creador de arquitecturas y motivos decorativos de la ciudad de Amberes mediado el quinientos. Muchos de sus motivos, al igual que harán con diseños de su hermano Frans, serán difundidos mediante la estampa por los maestros grabadores asalariados de Cock. Arquitecto, escultor y diseñador de sus motivos, se aleja del carácter curvilíneo de la estética de Fontainebleau, depurando los órdenes arquitectónicos, pero integrando una nueva ornamentación de carácter más plano, basada en el uso de complejas cartelas, máscaras y estípites. Se observa en su arquitectura la huella de Serlio en el empleo de cuerpos almohadillados y la alternancia arco-arquitrabe, como en el edificio del Ayuntamiento de Amberes, que construyó hacia 1560, y como también observábamos en el retablo vitoriano, tendiendo a una arquitectura decorativista que se caracteriza por las formas originales de los soportes. Como escultor, su calidad fue muy notable, legándonos retablos en piedra con arquitecturas, en ocasiones, próximas al

75. Errónea e injustamente se le ha considerado un grabador de reproducción. Sobre la fortuna de sus estampas, véase el clásico SCHÉLE, S.: *Cornelis Bos: A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*. Estocolmo, Almqvist & Wiksell, 1965.

76. *Ibidem*, p. 39.

77. Para Cornelis Floris, véase la monografía HUYSMANS, A.: *Cornelis Floris 1514-1575: beeldhouwer architect ontwerper*. Bruselas, Gemeentekrediet, 1996.

altar del Dulce Nombre, pero más estilizadas y depuradas. Por tanto, es en algunos elementos decorativos y la combinación de varios de ellos donde se toma como modelo a este artista.

Así pues, a tenor de las semejanzas manifiestas entre la ornamentación del retablo y las estampas y diseños conservados de estos autores, consideramos a Cornelis Bos y Cornelis Floris como los inventores e inspiradores del aparato decorativo que inunda el retablo del Dulce Nombre de Jesús. Ambos artistas trabajan en Amberes, el mismo lugar donde se realiza este altar, muchos de cuyos motivos también están presentes, aunque en una menor proporción y tomando otros del repertorio decorativo de estos artistas, en Ricey-Bas II, Bouvignes, Annone-Brianza y Roskilde, recogiendo las fórmulas y tipo de ornamento desarrollado por el estilo "Floris-Bos". No obstante, se escogen elementos y se intercambian, como es costumbre en la época al hacer uso de la estampa como inspiración.

Elementos a destacar dentro del aparato decorativo del altar del Dulce Nombre están las cartelas, draperies, los hermes y las máscaras y mascarones, motivos que con su abundancia distingue a este retablo de los demás, ya que la incidencia de este tipo de decoraciones es mucho menor en los de Roskilde o Annone Brianza. El de Gedinne, muy similar en arquitectura al de Vitoria, no lo es en decoración, mucho más simple y retardataria, más propia del primer Renacimiento. Bouvignes sería el ejemplo más cercano, aunque la proliferación de cartelas en los frisos hace acreedor al retablo vitoriano de una mayor modernidad, ya que en el valón se decora este espacio mediante cabezas aladas de putti (el de Bouvignes está datado hacia 1556 y para el

de Vitoria ofrecimos la fecha de 1558). Hemos hallado diversas fuentes de inspiración del aparato ornamental del retablo, totalmente dependiente de estampas ornamentales de Cornelis Bos y Cornelis Floris, al igual que el de Bouvignes, aunque éste último incluye variantes en la forma y disposición de tales motivos.

Analizando las formas e incidencia de los principales elementos decorativos de nuestro altar, destaca sobremanera la profusión de hermes⁷⁸, muchos de ellos acompañados por pequeñas cartelas. De estos hermes o términos, contabilizamos un total de doce en el retablo vitoriano, insertos en pilastras o en el ático. Carecen de brazos, siguiendo el modelo original grecorromano. El hermes, en sus diversas variantes, como motivo decorativo y sustentante en la arquitectura, tendrá gran aceptación en el arte del norte de Europa, mediante modelos difundidos, sobre todo, desde Francia, como la serie que realizará el grabador y arquitecto francés Jacques Androuet Du Cerceau⁷⁹ a partir de mediados del siglo XVI. En Fontainebleau, flanqueando grandes marcos de cartelas, se encontraban figuras similares a aquellos en su función, como cariátides coronadas por cestos de fruta. Son cuerpos femeninos muchas veces con terminaciones hacia los pies de ramas entrelazadas, más cercano a los hermes o semejando estípites por sus terminaciones vegetales. La profusión de hermes es prototípica de muchas obras de Cornelis Floris tanto en escultura como en grabados que siguen sus diseños⁸⁰.

En el retablo del Dulce Nombre de Jesús se localizan, en primer lugar, en el banco, donde se ubican hermes en bajorrelieve protegidos por sencillas cartelas correiformes decoradas con cintas y ramos de fruta dispuestos

78. Sobre este elemento extendido y desarrollado por Giulio Romano y sus discípulos a través de Fontainebleau, véase MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*. Madrid: Cátedra, 1985, pp. 203 y ss. En él se reflexiona sobre su origen clásico y su ambigua carga semántica durante las distintas fases del Renacimiento.

79. Véase la estampa de Jean Mignon en ZERNER, *op. cit.*, J.M.12.

80. Como muestra, véase BERLINER, *op. cit.*, 160 y ss.

ordenada y espaciadamente, motivos que también se emplean en el retablo de Bouvignes, aunque de manera más simplificada. Los dos centrales son femeninos (éstos con contraposto y vestidos) y los laterales masculinos (en los que sólo se representa el torso con apariencia humana), todos ellos coronados por un jarrón con frutos, y apoyados en máscaras monstruosas, todas iguales. Los cuatro hermes del banco se aproximan a los realizados por Cornelis Floris en sus obras escultóricas, con cabeza de león emplumada, a veces acompañados de argollas. Los del primer cuerpo también guardan parecido con otros de grabados de René Boyvin y Léonard Thiry⁸¹. Floris, que es influenciado por ellos, desarrollará un tipo de superposición presente en este retablo: máscara, cariátide y jarrón de frutos. En los tercios inferiores de las columnas del segundo piso hallamos términos con alas de insecto, otra variedad que observamos también en algunos diseños de Bos⁸². Por último, se sitúan otros dos flanqueando el arco que cierra el ático y sosteniendo el entablamento, uno masculino, el de la derecha, y femenino el de la izquierda, con volutas de capitel jónico sobre sus cabezas, cuyo origen también se encuentra en Cornelis Floris⁸³.

El segundo elemento más importante es la cartela correiforme, uno de los motivos identificables del manierismo fantástico irradiado desde Fontainebleau y reinventado por estos artistas de Amberes. Las encontramos en todas las pilastras y frisos, así como en las tracerías junto a putti y jarrones. Destacan en número respecto al resto de altares coetáneos que, por ser unos años anteriores en su ejecución, incluyen cartuchos correiformes en una menor proporción. Sobresalen, sobre todo, las situadas en los frisos de

los entablamentos de la parte superior del retablo, decoradas con máscaras leoninas. La influencia de los diseños de Bos y Floris es total en este aspecto, caracterizándose por una mayor complejidad y estilización que las francesas. Es uno de los elementos más difundidos de la ornamentación manierista que ahora invadirá todo tipo de objetos artísticos. La cartela fue desarrollada por Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenziana en las carpinterías y difundida por Virgil Solís y Sebastiano Serlio en su *Libro IV de Arquitectura*, con diferentes modalidades⁸⁴, aunque será en Fontainebleau donde cobre mayor protagonismo a través de multitud de grabados de Fantuzzi y Du Cerceau⁸⁵, que la reinventan. En estas cartelas se jugará al engaño visual mediante la sabia alternancia de lo cóncavo y convexo, superponiéndose dos planos o planchas de cuero que entran y salen del cuerpo principal, terminando los extremos de las correas en volutas. La galería de Francisco I o la ya perdida de Ulises se caracterizarán por el empleo de grandes bajorrelieves de estuco cuyas escenas serán cobijadas en grandes encuadramientos hechos a base de cartelas. La fama de estos enmarques se extenderá por Europa gracias al grabado que, de manera literal o desarrollando los motivos de este palacio, llegará a otros centros artísticos como Amberes o Roma.

Elemento complementario, a veces colgando o surgiendo de estos *rollwerk*, en ocasiones, para llenar espacios sin decoración, son las telas colgantes o draperies y los racimos de frutos o guirnaldas, como vemos en el retablo. Se sitúan en sentido vertical (surgiendo de la boca de una máscara) y en horizontal (intercalándose, sobre todo en frisos y en columnas). Cumplen la misma función, aunque los draperies tienen un claro desarrollo en Fontainebleau y

81. BERLINER, R., *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*. Madrid, 1928, *op. cit.*, 127 y ss.

82. BERLINER, *op. cit.*, 628.

83. HOLLSTEIN, *op. cit.*, I, 37 Lucas van Doetechum. Véase también I,38.

84. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre el Manierismo y Barroco". En *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1973, t. II, pp. 553-559.

85. BERLINER, *op. cit.*, 109 y ss.

es elemento característico del Manierismo Internacional. Sus orígenes, tanto del draperie como de la guirnalda, proceden de Roma, donde acompañaban a los Dioses y ninfas, trasladándose a la estampa por Fantuzzi con gran fortuna. Como estamos viendo, aquí sirven de nexo de unión a otros motivos como las máscaras, cartelas, hermes y racimos de frutos. No obstante, se observa una tendencia a la sustitución del draperie por la guirnalda en estos grabados del manierismo de Amberes. Esta última, muy común en frisos de la Antigüedad y presente en grabados de inicios del quinientos romano, se fue diversificando a su llegada a los Países Bajos, época en la se incluirán nuevos tipos frutales de formas irregulares, alargadas, distintos en tamaño, rasgo típicamente amberino⁸⁶.

Otros motivos muy presentes en este altar, muy desarrollados por Cornelis Bos y por Cornelis Floris en una de sus series de estampas, son las máscaras y mascarones con un tocado de plumas y con una cinta o draperie que les cuelga de la parte inferior del rostro⁸⁷. Todo ello, en consonancia con la figura del salvaje, que ahora se revitaliza a raíz de los descubrimientos del Nuevo Mundo y el papel de Amberes como catalizador del nuevo comercio atlántico. Las máscaras, de origen romano, las vemos desde inicios del quinientos, en versiones más sencillas de Nicoletto Rosex da Modena, que difunde algunas de ellas hacia 1520 o 1530 a través de sus composiciones⁸⁸. Sin embargo, será casi mediado el siglo cuando se desarrollen sus variedades en Fontainebleau y, especialmente, en Amberes. En nuestro retablo se sitúan en todas partes, unidas a cartelas o a elementos arquitectónicos, principalmente, capiteles, como observamos en las pilastras del banco, a la altura del capitel corintio de pequeñas volutas y estrecho equino, al igual que en Bouvignes. Un motivo

de similar uso al anterior, y característico en los encuadramientos de Bos y de Floris, es la variante de máscara de león emplumada con orejeras, con la que suele decorar las partes centrales de sus composiciones grabadas, así como ménsulas y cornisas. Aunque se trata de un tipo ornamental anterior difundido en estampas del Cinquecento italiano y de origen clásico, Cornelis Bos y Floris lo popularizan y transforman enormemente⁸⁹.

La decoración de los frisos del ático incluye tanto cartelas como máscaras, guirnaldas, draperies y águilas, todo ello procedente de diseños de Cornelis Floris. Los dos frisos laterales son algo más sencillos que el central, que corona el ático. Ambos se componen de dos grupos de frutos, en sus laterales, y cartelas con máscaras antropomorfas, en las centrales. Cada uno de estos dos frisos laterales posee en sus extremos una ménsula de sección cóncavo-convexa bastante sobresaliente que simula sostener la cornisa. El friso central va decorado con cabezas de león sosteniendo guirnaldas con frutos, y los dos laterales, con máscaras antropomorfas, elementos observados en estampas y diseños de Cornelis Bos y Floris. El entablamento central destaca por su decoración, ya que posee una elegante cartela con un mascarón leonino en el centro y draperies que enlazan sendos grupos de frutos. En los laterales del friso se observan dos águilas de talla esquemática en perspectiva frontal cuyas extremidades inferiores se transforman en vegetal, con las alas extendidas unidas mediante draperies a frutos y a la cartela central. Flanqueando el friso y apoyados en los hermes, se sitúan unos netos con bajorrelieves de racimos de frutos sobre fondo de laca roja. Este mismo motivo del águila se observa en las columnas del segundo cuerpo, limitando la escena de la Dormición, en perspectiva frontal

86. *Ibidem*, 154. Estampa de Cornelis Bos. Este tipo de guirnaldas se ve en una bella pintura situada en uno de los laterales del retablo, y que por limitación de espacio, la hemos obviado en este estudio.

87. *Ibid.*, 154.

88. BARTSCH, *op. cit.*, XIII, 56,57.

89. BERLINER, *op. cit.*, 154, 1.

con las alas extendidas asentadas y rodeadas de frutos, mezclándose con draperies, como también nos lo presenta Floris en algunas de sus obras⁹⁰. Estos elementos, al igual que el diseño de jarrones que serán prototípicos de estos manieristas flamencos, los observamos ya en los arcos realizados para la entrada triunfal del todavía príncipe Felipe en Amberes en 1549⁹¹.

Algunos elementos decorativos de los que venimos hablando hasta ahora, se incluyen en las tracerías que coronan las seis escenas del retablo, traducción renacentista de las tardomedievales, combinándose figuras animales, aves, frutos, rameados y putti⁹². En el centro, a la altura de las claves de los arcos, hay unas máscaras encuadradas en cartelas correiformes de inspiración manierista flamenquizante. La central, correspondiente a la escena de la Circuncisión, es de aspecto barbado, más pequeña y bajo un cesto de frutos. Flanquean a ésta dos figuras híbridas, también barbadas, que surgen del follaje de la crestería para sostener la cartela, diseño basado, en cuanto a elementos y esquema, en el del maestro Floris⁹³ para el trascoro de la catedral de Tournai, algo que también observamos en otros diseños suyos (Fig. 7 y 8). Se constata una mayor complejidad de estas tracerías respecto a las de los demás altares amberinos coetáneos, ya perdidas en muchos de ellos. Protegen y, en parte, cierran, como si de un cortinaje recto se tratase, los arcos rebajados donde se cobijan las escenas. Sólo cabe lamentar la pérdida parcial de la que remata el episodio de los Desposorios de la Virgen. Las cresterías del segundo cuerpo contienen, en vez de máscaras, como en



Fig. 7) Tournai (Bélgica). Catedral. Trascoro. Friso con cartela sostenida por dos seres antropomorfos barbados con terminaciones foliáceas (c.1570). Cornelis Floris (Jean Paul Grandmont).



Fig. 8) Retablo del Dulce Nombre de Jesús. Crestería calada

el primero, putti y cabezas aladas coronadas por cestos de frutos e inscritas en cartelas del manierismo flamenco rodeadas de follaje similar al del primer cuerpo. En cuanto a la crestería de la escena central, en el ático, es la más compleja y la de mayor riqueza de todo el retablo, entre cuyo rameado con frutos se incluyen tres putti. Dos laterales, simulando colgarse de las ramas

90. GROOT, I.M.; JONGH, M.: *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Staatsuitgeverij, 1988, p. 65. Se trata de una serie de sarcófagos diseñados por Cornelis Floris y grabados por Lucas Van Doetechum en 1557, donde se observan águilas en diversas partes del monumento.

91. CALVETE DE ESTRELLA, J.C.: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe...*, Amberes, casa de Martin Nucio, 1552 (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 1999). Esta edición contiene un apéndice de los arcos de entrada a Amberes, publicados por Cornelius Schryver en su obra *Spectaculorum in susceptione Philippi...* (Amberes, 1550).

92. GROOT, I.M. ; JONGH, M.: *Ornamentprenten...op. cit.*, p. 63. Aquí se presentan algunos diseños anónimos de 1552 basados en Bos y Floris, cercanos a la decoración de estas tracerías, incluyendo búhos y aves de cuello largo.

93. SCHÉLE, *op. cit.*, 177.



Fig. 9) Retablo del Dulce Nombre. Ático. Putto atrapado por cartela
(Servicio de restauración de la Diputación Foral de Álava).

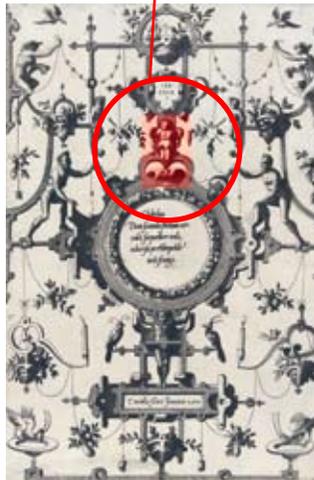


Fig. 10) Putti atrapado con cartela. Lucas Van Doetechum siguiendo diseño de Cornelis Floris (1554). (HOLLSTEIN, F. W. H.; VELDMAN, I.M. (comp.); LUIJTEN, G. [et al.]: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. Koninklijke van Poll [etc.], Roosendaal: 1993, Lucas Van Doetechum, I, 5/II).

en difícil equilibrio; y el central, surgiendo en perspectiva frontal de entre el correaje de una cartela, enmarcada a su vez por otra de mayor tamaño, cuyo diseño se basa, nuevamente, en la obra de Cornelis Floris (Fig. 9 y 10)⁹⁴. Entre el follaje de estas cresterías despunta diversa fauna en proceso de metamorfosis: algunas aves, como lechuzas y aves de cuello largo, así como delfines o tritones. Estos diseños pueden provenir de estampas de Cornelis Bos que realiza en ese momento aves entrelazas con el follaje⁹⁵, en una revisión de la estampa de Martin Schongauer (1480)⁹⁶.

4. Conclusión

Hasta el momento hemos aportado datos inéditos sobre el altar del Dulce Nombre de Jesús, singular en el contexto peninsular por su tipología, cronología y procedencia. Ejecutado en Amberes, datado en torno a 1558 gracias a indicios documentales y formales, hemos estudiado la importancia del promotor en la elección de un retablo flamenco en cronología tan avanzada. Así mismo, se ha puesto en relación con otros altares comparables de la misma procedencia, destacando similitudes y diferencias en el contexto de la producción brabantina del período. Por otra parte, se ha constatado que, tanto la traza como los modelos que inspiraron la composición de las pinturas, relieves y, especialmente, el aparato decorativo manierista del Dulce Nombre, proceden de la invención de artífices flamencos, como Cornelis Floris y Cornelis Bos. Un repertorio ornamental irradiado desde Amberes mediado el siglo XVI que, por otra parte, no abunda en obras peninsulares de la época o que, en caso de manifestarse, lo hace tardíamente y de manera incompleta. Para demostrarlo, hemos propuesto modelos de estampa que pudieron servir de inspiración a los artífices de este mueble. Como se ha

94. HOLLSTEIN, *op. cit.*, p. 9 (5/II). Diseño de Floris, grabado por Lucas Van Doetechum en 1557.

95. SCHÉLE, *op. cit.*, 129.

96. BERLINER, R., *op. cit.*, 154, 1.

visto, se trata del único retablo amberino conservado de esta tipología y cronología localizado hasta la fecha en la Península. Forma parte, así, de un pequeño grupo de altares renacentistas (h.1550-1560) realizados en la urbe del Escalda y actualmente dispersos por el mundo, lejos de la ciudad que los vio nacer.