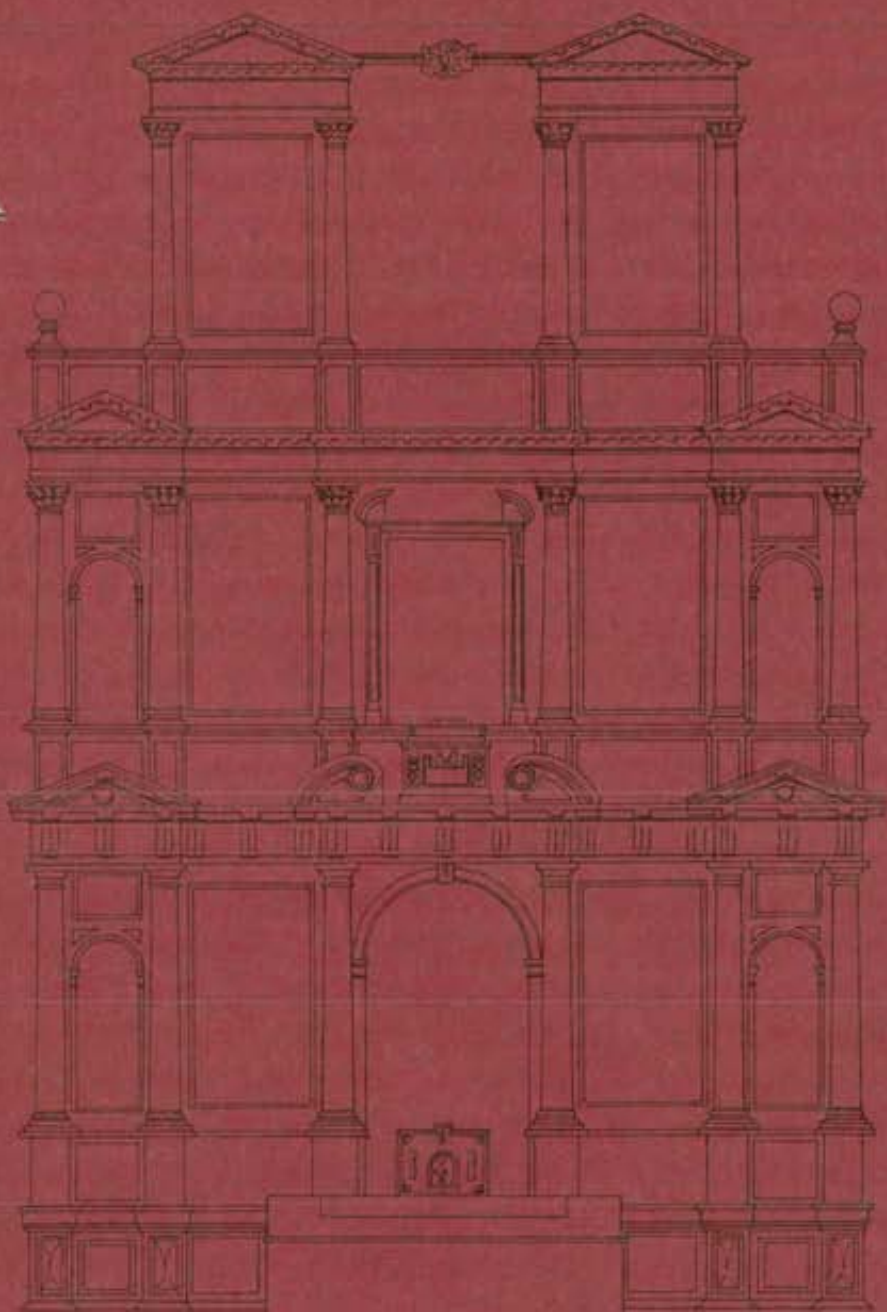


retablos

DE LA COMUNIDAD DE MADRID



Dirección General
de Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Comunidad de Madrid

Retablos
DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Siglos XV a XVII

2ª EDICIÓN

AÑO 2002



retablos

DE LA COMUNIDAD DE MADRID



Dirección General
de Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Comunidad de Madrid

Guía de Patrimonio Histórico

Consejera de las Artes
Alicia Moreno Espert

Viceconsejero de las Artes
José Antonio Campos Borrego

Secretaria General Técnica
Eugenia Castro Sáez

Director General de Patrimonio Histórico
Juan José Echeverría Jiménez



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

Segunda Edición, 2002

Servicio de Inventarios y Documentación

Servicio de Promoción y de Difusión del Patrimonio Histórico

Elaboración de índices
Gloria Esparraguera Calvo
Carmen García Fresneda

© 2002 Comunidad de Madrid (segunda edición)

Tirada: 1.500 ejemplares

Edición: octubre 2002

Depósito legal: M-41.835-2002

I.S.B.N.: 84-451-1011-X

Imprime: Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

PRESENTACIÓN A LA SEGUNDA EDICIÓN

Las administraciones públicas deben velar por la protección del patrimonio histórico como parte esencial de la memoria colectiva de un pueblo, procurando su conocimiento y difusión para su transmisión a generaciones venideras. En este sentido, el patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid, entendido como la explicación de una historia pasada construida a través de sus manifestaciones sociales, culturales y económicas, ha de ser valorado como un conjunto coherente que testimonia el conocimiento de nuestro pasado.

La colección de *Gufas de Patrimonio Histórico* pretende responder a esta finalidad del conocimiento y difusión de nuestro patrimonio abordando temas monográficos de gran significación, como es el caso de los retablos de la Comunidad de Madrid.

Los retablos, expresión de la cultura y de la religiosidad de un pueblo, salpican nuestra geografía y son muestra, no sólo del sentimiento religioso, sino también de los estilos artísticos que se extendieron por el territorio de nuestra región con influencias de corrientes culturales flamencas, italianas, castellanas, andaluzas, ... demostrando así la diversidad de procedencias y de influjos de las que siempre ha hecho gala la Comunidad de Madrid.

La segunda edición de este libro sobre los retablos de nuestra Comunidad pretende así continuar difundiendo el conocimiento de nuestro rico legado artístico, como la mejor manera de proteger un patrimonio que pertenece a todos.

Alicia Moreno Espert
CONSEJERA DE LAS ARTES

INTRODUCCIÓN DE LA SEGUNDA EDICIÓN

La Colección *Gúlas de Patrimonio Histórico* es fruto de los trabajos de investigación, que partiendo de los inventarios llevados a cabo por la Dirección General de Patrimonio Histórico, han sido realizados por distintos especialistas en cada materia.

Este es el caso de *Retablos de la Comunidad de Madrid* -del que ahora se realiza una segunda edición tras agotarse la primera llevada a cabo en 1995-, que ha sido realizado por profesores de las universidades madrileñas con artículos a cargo de importantes expertos.

En esta nueva edición se ha conservado el contenido general del libro con una primera parte histórica y artística que permite una comprensión global del tema, enmarcado dentro de contextos generales y de los fenómenos y movimientos culturales españoles y europeos; y una segunda parte con la relación pormenorizada, -descripción, datos históricos e iconografía-, de todos los retablos significativos de la región de los siglos XV al XVIII.

Se ha añadido, para un mejor manejo de los datos históricos y geográficos, un índice toponímico por municipios y por cada uno de los edificios que albergan los retablos, y un índice de los autores que aparecen en las fichas de cada retablo. Se incluyen también las nuevas declaraciones de Bien de Interés Cultural llevadas a cabo desde 1995 hasta ahora, las restauraciones realizadas por la Consejería de Las Artes desde que se publicó la primera edición y algunos datos históricos complementarios, enriqueciendo y ampliando con ello el contenido de la publicación.

Con esta nueva edición de *Retablos de la Comunidad de Madrid* se pretende contribuir al mejor y más extenso conocimiento de nuestro patrimonio como la mejor manera de extender la cultura y de enriquecer la sensibilidad histórica de los ciudadanos.

Juan José Echevarría Jiménez
DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO HISTÓRICO

PRIMERA EDICIÓN, 1995

Realizada por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Cultura de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, siendo Consejero de Educación y Cultura

Jaime Lissavetzky Díez

Viceconsejero de Educación y Cultura

Ramón Caravaca Magariños

Director General de Patrimonio Cultural

Miguel Ángel Castillo Oreja

Coordinación

Alicia Cámara Muñoz

Santiago Camacho Valencia

Textos

Alfonso Rodríguez G. de Cevallos

José Manuel Cruz Valdovinos

Alfonso E. Pérez Sánchez

Virginia Tovar Martín

Fernando Marías Franco

Santiago Camacho Valencia

Elaboración de las fichas del Catálogo

Madrid Capital

Araceli Fernández Recio

Madrid Provincia

Gloria Esparraguera Calvo

Carmen García-Fresneda Muñiz

Actuación Bibliográfica y Documental

Araceli Fernández Recio

Glosario

Gloria Esparraguera Calvo

Carmen García-Fresneda Muñiz

Planimetría y dibujos

Dirección General de Patrimonio Cultural,

Comunidad de Madrid

Dirección General de Bellas Artes y Conservación
y Restauración de Bienes Culturales,

Ministerio de Cultura

Fotografías

Dirección General de Patrimonio Cultural,

Comunidad de Madrid

Dirección General de Bellas Artes y Conservación y
Restauración de Bienes Culturales,

Ministerio de Cultura

Biblioteca Nacional, Madrid

Fototeca del Patrimonio Histórico, Archivo Moreno,

Ministerio de Cultura

Arxiu Mas, Barcelona

Archivo Fotográfico Oronoz, Madrid

Francisco Garín y Gloria Nájjar

José Manuel Cruz Valdovinos

Miguel Ángel Castillo Oreja

Diseño Gráfico primera edición

Javier G. del Olmo

Diseño Gráfico segunda edición

DeBuks s c

La información del Inventario del Patrimonio Mueble de la Iglesia, realizado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, ha servido de base para la selección de los retablos que se incluyen en esta publicación, a excepción de Madrid capital.

El trabajo de dicho Inventario fue encargado a los Departamentos de Historia del Arte I y II de la Universidad Complutense, siendo los directores de los equipos los profesores Francisco J. Portela Sandoval, Áurea de la Morena Bartolomé, Virginia Tovar Martín y Miguel Ángel Castillo Oreja.

PRESENTACIÓN A LA PRIMERA EDICIÓN

Tras el libro sobre los castillos, fortificaciones y recintos amurallados de nuestra Región, con el que se abrió la serie de las *Guías de Patrimonio Histórico*, se publica ahora el relativo a los retablos de la Comunidad de Madrid de los siglos XV y XVIII.

La Consejería de Educación y Cultura tiene la responsabilidad legal de proteger, conservar, inventariar, documentar y catalogar el Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid. Este libro es el resultado de uno de los múltiples trabajos realizados en el ejercicio de esas responsabilidades. Muchos de estos retablos han sido restaurados en los últimos años y la información que se da en sus páginas está basada en los trabajos de inventario y catalogación que ha llevado a cabo la Dirección General de Patrimonio Cultural en colaboración con destacados especialistas en la materia. El que, una vez realizados éstos, se den a conocer en forma de publicación, ha de contribuir a que los ciudadanos sientan como algo propio la necesidad de proteger y conservar este patrimonio, que es de todos.

Los retablos son a veces sencillos y en otras ocasiones "máquinas" espectaculares, pero todos y cada uno de ellos forman parte de nuestra cultura y de nuestro pasado histórico. La voluntad de esta Consejería es que publicaciones como la que ahora presentamos abran el camino de la curiosidad y puedan servir de punto de partida a futuras investigaciones, a la vez que fomenten el conocimiento de nuestro rico patrimonio, sobre todo entre las generaciones más jóvenes encargadas de mantenerlo e incrementarlo en el futuro.

Jaime Lissavetzky Díez
CONSEJERO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
(1991-1995)

INTRODUCCIÓN DE LA PRIMERA EDICIÓN

Con este libro, dedicado a los retablos de la Comunidad de Madrid, la Dirección General de Patrimonio Cultural añade un nuevo título a las *Guías de Patrimonio Histórico*.

Desde hace unos años, distintos equipos de trabajo, dirigidos por profesores de la Universidad Complutense, han venido realizando, por encargo de esta Dirección General, el inventario de los retablos de la Comunidad. Dar forma a este libro no ha sido, sin embargo, tarea fácil. Ha habido que completar el inventario con los retablos de Madrid capital y ha sido necesario dar unidad a la información histórica y artística recopilada por los distintos equipos para cada uno de los retablos, con el propósito de publicar un libro homogéneo. La voluntad de que el libro fuera accesible y atractivo a legos y profanos ha llevado a pedir a reconocidos especialistas su colaboración. Estos han escrito los artículos de la primera parte del libro para poner al lector en antecedente de las funciones y evolución de los retablos, de quiénes eran los autores de esas grandes "máquinas" que mostraban al fiel las verdades de la Fe, y de cómo fueron los retablos de Madrid entre los siglos XV y XVIII. Los ejemplares más significativos entre los seleccionados son también comentados por estos autores al final de sus fichas respectivas.

Se ha realizado igualmente un esfuerzo importante para reproducir con fotografías actuales y de calidad muchos de estos retablos que, hasta ahora, eran conocidos -cuando lo eran- a través de fotografías de archivo, en blanco y negro, y a veces de dudosa calidad. Las dificultades puestas por algunos

responsables de los templos en que se guardan estos retablos para el acceso de los fotógrafos ha impedido que todos los retablos hayan podido ser fotografiados para esta publicación. Salvo por estas carencias, que han sido suplidas gracias a las fotografías de archivo -en ocasiones de gran interés por mostrar programas iconográficos ligeramente alterados con respecto a los actuales- creemos que este libro se convertirá con el tiempo en obligada referencia para todos aquellos interesados en el conocimiento del arte del retablo.

Una última observación: la imposibilidad de reunir todos los retablos de Madrid y su Comunidad en una publicación ha obligado a realizar una selección. Los criterios han sido los de calidad artística y significación histórica en la evolución tipológica o iconográfica del arte del retablo en nuestra Región a lo largo de los cuatro siglos que abarca el libro. Por esta razón el catálogo se ha organizado cronológicamente, siguiendo un orden alfabético en los Municipios.

Ha sido, por tanto, un libro que ha exigido el esfuerzo de muchas personas y a veces no ha sido un trabajo fácil. Sirvan estas líneas de agradecimiento a todos ellos por su interés y de reconocimiento por su excelente trabajo.

Miguel Ángel Castillo Oreja
DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL
(1991-1995)

Índice

Presentación a la segunda edición
por Alicia Moreno Espert

Introducción de la segunda edición
por Juan José Echevarría Jiménez

Presentación a la primera edición
por Jaime Lisavetzky Díez

Introducción de la primera edición
por Miguel Ángel Castillo Oreja

El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa
por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
13

Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid
por José Manuel Cruz Valdovinos
29

Retablos madrileños del siglo XVII
por Alfonso E. Pérez Sánchez
59

El retablo madrileño del siglo XVIII
por Virginia Tovar Martín
77

De retablero a retablista
por Fernando Marías Franco
97

“Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII”

111

Protección y fomento del Patrimonio Mueble

por Santiago Camacho Valencia

113

Siglo XV

121

Siglo XVI

135

Siglo XVII

179

Siglo XVIII

267

Glosario

389

Bibliografía

399

Iglesias de Madrid Capital. Direcciones

411

Datos históricos complementarios

413

Declaraciones BIC (1995-2002)

414

Restauraciones (1995-2002)

415

Índice toponímico

417

Índice de autores

423

EL RETABLO EN EL MARCO DE LA LITURGIA, DEL CULTO Y DE LA IDEOLOGÍA RELIGIOSA

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma. Madrid

El retablo (del latín *retro-tabulum* = la tabla que se coloca detrás del altar) es una pieza artística que aparece en las iglesias cristianas prácticamente desde el momento en que se edificaron como recintos que acogen a los fieles para las prácticas de la liturgia, del culto y de la devoción. Junto con el sagrario, el púlpito y el confesonario, el retablo define lo que es un templo cristiano a diferencia de lo que sucede en los templos no cristianos e incluso en los de otras religiones cristianas pero no católicas. Es sabido que casi todas las confesiones cristianas surgidas de la Reforma en el siglo XVI no consienten el uso de las imágenes y reliquias de los santos, acto que consideran poco menos que idolátrico; a lo sumo permiten la veneración del Crucifijo, pero no la exhibición de pinturas, esculturas y vidrieras de la Virgen, de los apóstoles y de los santos canonizados por la iglesia católica. En las diferentes confesiones ortodoxas el culto a las imágenes fue objeto de violentas controversias en la época del Imperio bizantino, más que por razones dogmáticas a causa de la lucha entre los emperadores y el monacato para mantener intacto su poder y prestigio entre las masas populares. Resuelto el litigio en los concilios celebrados en Constantinopla los años 815 y 870, la veneración de las imágenes es semejante a la que se profesa por el credo católico, ocupando aquéllas su lugar en el llamado *iconostasio* del templo, una especie de mampara cuajada de iconos que se antepone, ocultándolo a la vista, al santuario y al altar. El iconostasio es, por consiguiente, el equivalente del retablo católico, aunque en su función cultural y litúrgica no coincide totalmente con él.

El retablo trae probablemente su origen de la costumbre de colocar reliquias de los santos sobre el ara del altar. Este, como punto culminante del templo, ya que en él se celebra la misa que actualiza tanto el sacrificio de Jesucristo en la cruz cuanto su misteriosa pero real presencia bajo las especies del pan y del vino a lo largo del tiempo histórico, requiere una especial consagración con óleo sagrado y abundantes plegarias. Para resaltar, además, su especial dignidad se lo santificaba con la colocación de reliquias o fragmentos de cuerpos santos, es decir de aquellas personas que, a causa de sus reconocidas virtudes y santidad de vida, se reputaba estaban ya en el cielo gozando de la presencia de Dios y actuando como intercesores por los vivos. Como no siempre se podía contar con reliquias, en ausencia de éstas, se situaban sobre el ara al menos algunas de sus imágenes, en un principio en forma de dípticos y trípticos desplegados y hechos de materiales preciosos, como marfil, alabastro y ébano, y más adelante en forma de pequeñas esculturas y lienzos pintados.

Al hacerse más compleja la liturgia de la misa y multiplicarse los utensilios litúrgicos sobre el ara, necesarios para su celebración, las imágenes cambiaron de lugar y se las pintó sobre una tabla de tamaño horizontal situada delante del altar, tabla que se denominaba *frontal* o *antependium*. Más adelante cuando el sacerdote celebrante comenzó a situarse delante del altar, dando la espalda al pueblo, para mirar hacia el ábside del templo orientado hacia levante, dirección por la que, según las Sagradas Escrituras, había de retornar Jesucristo al final de los tiempos, dado que



Retablo Mayor en plata sobre alma de madera de la catedral de Gerona, obra de Pere Bernès con colaboración del maestro Andreu. 1325-1380. El baldaquino es de 1326, atribuido al maestro Bartomeu.

impedía a los fieles la vista del frontal, éste terminó por ubicarse detrás y por encima del altar, en la zona del ábside, al objeto de que fuera diáfananamente perceptible por el pueblo durante la celebración. De esta manera surgió el retablo.

De la simple tabla pintada con figuras, que a las veces formaba parte de un dosel o baldaquino de madera que cobijaba el altar —como todavía se puede contemplar en algunos ejemplares del románico catalán— el retablo evolucionó hacia formas más complejas desde finales de la Edad Media hasta convertirse en una gigantesca máquina o mueble de madera, mármol, alabastro o piedra, mueble que albergaba ciclos profusos y completos de la vida de Cristo, de la Virgen y de los santos. De esta suerte el retablo comenzó a colmar la

totalidad de la cabecera del templo e incluso el testero de otros altares secundarios de los colaterales y capillas de la iglesia.

Esta costumbre continuó desarrollándose, todavía más si cabe, durante el Renacimiento, época durante la cual se incrementó la multiplicación de los santos intercesores y protectores de toda clase de enfermedades, epidemias, inundaciones y plagas del campo como réplica a la contestación de las imágenes, cuyo uso y veneración fueron puestos en entredicho por corrientes de pensamiento —cual el erasmismo, el alumbradismo y el quietismo—. A ellas se añadió de una manera más virulenta el rechazo abierto de las mismas por parte de las ramas más heterodoxas de la Reforma luterana y calvinista. Todas estas ideologías religiosas modernas coincidían en considerar el culto a las imágenes bien como signo de una religiosidad epidérmica y ritualista, carente de raíces profundas y de consecuencias éticas en el comportamiento (Erasmus), bien como manifestaciones palmarias de idolatría y paganismo (Calvino). Fue tan fuerte y profunda la conmoción que la nueva situación desató, más entre círculos intelectuales y minoritarios —al menos en España— que entre las masas populares cómodamente instaladas en la práctica de los usos y prácticas tradicionales de devoción, que, de todas maneras, el concilio de Trento se vio precisado a tomar cartas en el asunto.

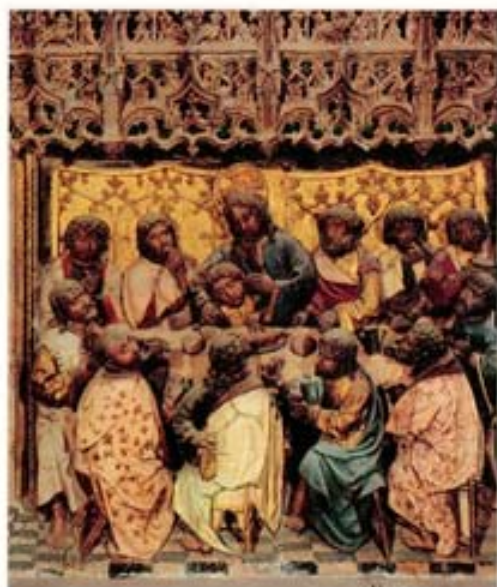
En uno de sus últimos decretos, fechado en 1563, el concilio con que en Europa se abrió el período de la Contrarreforma, abogó enérgicamente por la legitimidad del uso y veneración de las imágenes según la más antigua tradición eclesiástica sancionada por otros concilios ecuménicos anteriores, como los dos ya mencionados de Constantinopla. Únicamente había que reprimir en ellas cuanto ofendiese al dogma, resultase apócrifo y no fundamentado en la legitimidad de la historia, o lo que pudiese causar extrañeza o escándalo en la masa de los fieles. En cambio la imagen

rectamente utilizada contenía un potencial incalculable de efecto didáctico y propagandístico, pues servía para adoctrinar al pueblo rudo e ignorante en las verdades de la fe, gracias a su incisividad plástica, y a moverle a la práctica de la buena conducta ejemplarizada en la vida y milagros de Jesucristo, de la Virgen María, de los apóstoles y de los santos.

En nuestro país Felipe II ordenó que se reunieran lo antes posible los sínodos y concilios provinciales de las diferentes diócesis a fin de poner los medios para que los decretos de Trento se cumplieren a rajatabla. Así no hubo en España sínodo diocesano entre 1565 y 1600 que no urgiese el empleo de las imágenes en los retablos y lugares de culto, purificándolas, si acaso, de los errores e inconvenientes señalados por Trento. Esto trajo como consecuencia una plétora incalculable de nuevos retablos durante la época del Barroco, es decir durante los siglos XVII y XVIII, siglos en que la retórica y propaganda de todo tipo de ideologías, religiosas, políticas y científicas, multiplicó toda clase de imágenes, pintadas, esculpidas, grabadas e impresas para inculcar entre las masas sus dogmas, asertos, principios y creencias. Se puede afirmar sin ningún género de dudas que el Barroco fue el siglo de oro del re-

tablo a lo largo y a lo ancho de toda la geografía religiosa peninsular, pues no hubo iglesia, desde la más altiva catedral hasta la más humilde ermita, que no contase con uno o varios de ellos. No sólo la capilla mayor sino el templo entero se vio materialmente tapizado de estos retablos, que generalmente fabricados de madera sobredorada y repletos de relieves y esculturas policromadas o de pinturas intensamente coloreadas, brillaban, a la luz mortecina de las velas, como ascuas de oro. De esta forma concentraban la atención de los fieles que acudían al culto y animaban a desgranar ante ellos sus plegarias.

Es preciso insistir en el hecho, a veces olvidado por los historiadores del arte, de que el retablo, antes y por encima de ser una pieza de mayor o menor calidad estética o una constatación del paso y evolución de los estilos artísticos a lo largo de la historia, es y ha sido fundamentalmente un mueble destinado primordialmente a desempeñar una serie de funciones litúrgicas, culturales y devocionales. Ahora bien, aunque el retablo fue desde sus orígenes el soporte, ante todo, de la imagen religiosa de culto, también realizó otros cometidos, bien separadamente bien simultáneamente a su función primordial. Los distintos usos asignados a los retablos son



Retablo mayor de la Iglesia del Monasterio de Santa María de El Paular (Rascafría). Último tercio del siglo XV. Detalles de la Anunciación y la Última Cena.

Retablo mayor de la Iglesia del Monasterio de Santa María de El Paular (Rascafría). Último tercio del siglo XV.



los que marcaron lo que llamamos su tipología, es decir su morfología y distribución cambiantes a tenor de la función concreta que tuviesen que desempeñar.

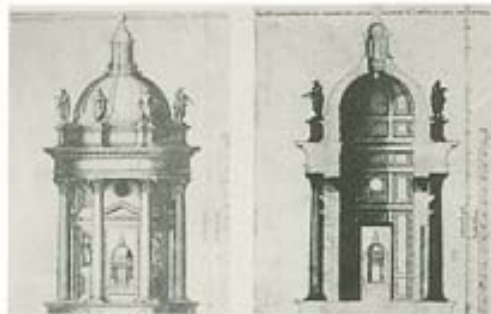
Uno de los primeros usos del retablo, anterior al concilio de Trento pero enérgicamente subrayado y recalado por él, fue el de enseñar por medio de las imágenes allí expuestas, las verdades de la fe y los principios de la moral católica encarnados y ejemplarizados en los personajes bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Apareció de esta manera el que podríamos denominar *retablo didáctico o catequético*. Este tipo de retablo, desde luego el más frecuente, subrayaba visualmente la enseñanza que se impartía en la catequesis de los niños y de los adultos y durante el ser-

món dominical y cuaresmal, remachando el discurso oral con el mucho más vívido y penetrante discurso plástico. Un ejemplo de esta modalidad puede ser el retablo mayor de la iglesia de la cartuja de El Paular, enclavada en la sierra madrileña, fabricado en alabastro en las últimas décadas del XV. En pequeños tableros, cobijados por chambranas de finísima tracería, se narra allí la llamada *Historia de la Salvación*, a saber los hechos culminantes de la vida de Cristo, desde su encarnación y manifestación a la humanidad, pasando por su pasión y muerte, hasta su resurrección. La diferencia que pueda mediar entre este retablo gótico tardío y el del monasterio de El Escorial, erigido no mucho después de la promulgación del decreto sobre las imágenes en el concilio de

Trento –dejando ahora cuestiones relativas a la forma y el estilo–, estriba en que en el retablo escurialense los tableros son de dimensiones mucho mayores, lo que consiente un menor número de escenas representadas. El talante intensamente narrativo y pintoresco del último Gótico anhelaba contarlo todo y de ahí la multiplicación de episodios, y, dentro de cada uno de éstos, la multiplicidad de detalles anecdóticos presentes en el retablo de El Paular. En cambio, después del concilio tridentino, lo que se pretendía era la mejor percepción e inteligibilidad de la escena representada, aún a costa de sacrificar el número de episodios y por menores narrativos, en aras siempre de una más clara y convincente exposición didáctica. Por eso en El Escorial, donde básicamente se escenifica la misma *Historia de la Salvación*, los tableros son sólo ocho frente a los dieciséis de El Paular, y las pinturas de Federico Zuccaro y Peregrino Tibaldi ahorran detalles, ofreciendo episodios poblados por escasos personajes de considerables dimensiones, fácilmente distinguibles aún a cierta distancia.

Es cierto que la rígida distribución del retablo en pisos y calles articulados por los órdenes arquitectónicos del Renacimiento requería un tamaño de los tableros diferentes del Gótico, pero también es factible pensar sin equivocarse que el diferente tamaño, con el aumento consiguiente de las dimensiones de las pinturas y esculturas, obedecía al principio de claridad didáctica y expositiva que el adoctrinamiento del pueblo postulaba a tenor del reciente decreto tridentino. Se puede afirmar que la modalidad didáctica del retablo fue tan primordial que no se perdió nunca este sesgo con que había nacido, aunque variasen los matices según el curso de las distintas épocas y mentalidades históricas. Incluso cuando el retablo se destinó a otros usos y modificó su tipología, lo hizo casi siempre sin perder de vista su condición catequética, complementándose con otros destinos simultáneos.

En efecto las diferentes herejías surgidas respecto al valor y significado de la misa –pues no olvidemos que el retablo estuvo siempre vinculado al altar en que aquella se celebraba–, o respecto a la presencia real y permanente de Jesucristo oculto bajo las especies del pan y del vino consagrados, trajeron como consecuencia la potenciación del significado eucarístico del retablo mediante el resalte del sagrario, donde se reservaban las especies consagradas, y del expositor o tabernáculo donde se manifestaba la sagrada forma. No resulta difícil probar que las herejías de Berengario de Tours, de los Cátaros y de los Albigenses acerca de la eucaristía, desarrolladas durante el siglo XIII, y muy particularmente las de Wycleff en Ingla-



Juan de Herrera. Noveno y Décimo Diseños de las Estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial (1583-1598), grabados por Pedro Perret. Representan el alzado y la sección del Sagrario del Altar Mayor de la Basílica, cuya fotografía se puede ver en la parte inferior. Trazado por Juan de Herrera, fue ejecutado por Jacopo da Trezzo, siendo sus esculturas obra de los Leoni.

terra y su secuaz bohemio Juan Huss durante el XV, arrastraron como consecuencia el deseo irrefrenable de ver la hostia expuesta, casi de palparla y tocarla, como signo de la creencia irrenunciable de que en ella se manifestaba la presencia visible de Cristo en la tierra. No sólo surgieron en-

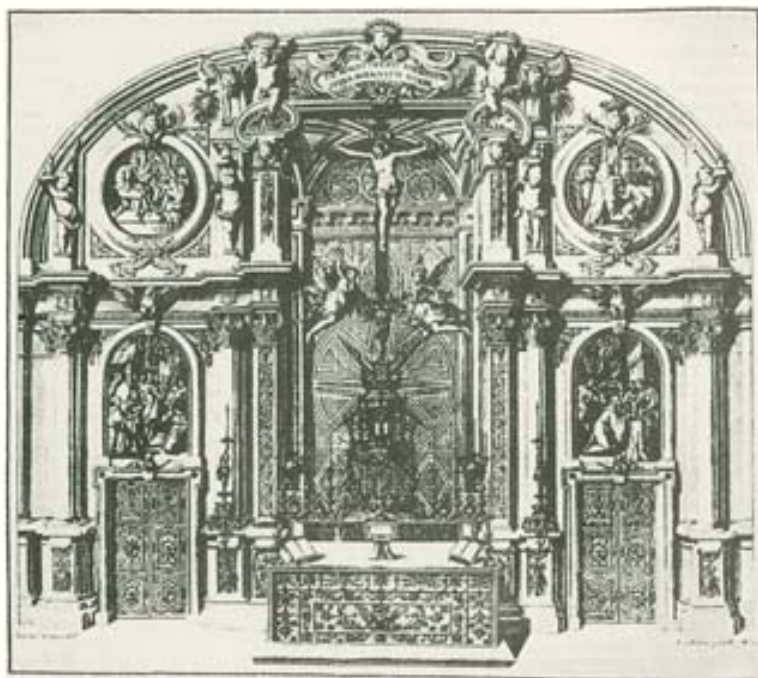
tonces el rito de la elevación de la hostia y el cáliz durante la misa, inmediatamente después de las palabras de la consagración, así como la fiesta y la procesión del Corpus Christi, sino, por lo que hace concretamente al retablo, la colocación, en medio del ara del altar, del sagrario, cos-



*Retablo Mayor
de la Basílica
de San Lorenzo
el Real
de El Escorial.*

tumbre que se fue generalizando cada vez más, toda vez que anteriormente la eucaristía se reservaba muchas veces en alguna capilla lateral e incluso en la sacristía de las iglesias. De aquella manera el Santísimo se convertía en el eje visual no sólo del retablo mayor sino del templo entero, convocando la atención hacia él del pueblo. Aún más, en muchos retablos aragoneses del siglo XV se perforó, en su zona superior, una suerte de nicho o alacena donde exponer el Santísimo permanentemente a la vista del público, nicho que en su parte externa tenía la forma de un óculo cerrado únicamente por un cristal transparente al modo de un fanal. Esta costumbre parece que se inició por primera vez en el retablo de la Seo de Zaragoza a finales del XV, costumbre que fue continuada y mantenida en otros retablos, ya del Renacimiento, como en los retablos de la basílica de El Pilar, en los de las catedrales de Huesca y Barbastro y, fuera de Aragón, en el de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, por no citar sino los ejemplos más conocidos.

Sin embargo fue nuevamente el concilio de Trento el que mayormente promovió un renovado y ferviente culto eucarístico como consecuencia de las nuevas herejías de los reformadores protestantes del XVI, especialmente de Zwinglio y Calvino. Respondiendo a ellas, los padres conciliares establecieron taxativamente que la misa era la renovación incruenta del sacrificio de Jesucristo en la cruz y no un mero recuerdo de la última cena del Señor con sus discípulos, y que, en virtud de las palabras de la consagración, el pan y el vino se transustanciaban en el cuerpo y en la sangre de Cristo, asegurando su presencia real, aunque misteriosa, bajo ambas especies. El ritual romano, promulgado en 1583 para toda la Iglesia por el papa Gregorio XIII, estableció en consecuencia que en todos los templos del orbe católico el sagrario, que albergaba las especies eucarísticas, debía ocupar un sitio privilegiado y de honor, debiendo colocarse en ade-



lante y sin ninguna excepción en medio del altar mayor, y que el expositor del Santísimo se situaría por encima del sagrario en el centro del retablo. Dicho tabernáculo servía para manifestar de manera solemne el Santísimo Sacramento con motivo de ciertos actos de desagravio, por ejemplo durante el ejercicio de las Cuarenta Horas en tiempo del carnaval y en otras ocasiones de necesidad y plegaria del pueblo cristiano. Las manifestaciones solemnes se hicieron, por otra parte, cada vez más frecuentes con motivo de la creación de las cofradías sacramentales, implantadas por todo el orbe católico a partir del primer modelo establecido en Roma en la iglesia de Santa María sopra Minerva. En consecuencia sagrarios y manifestadores comenzaron a hipertrofiar sus dimensiones y a aumentar su forma y magnificencia, ocupando buena parte de los retablos y constituyendo su principal punto de mira para los fieles y de distribución para los ensambladores y los artistas. Colocación, tamaño y magnificencia fueron objeto preferente de las advertencias de los sínodos provinciales de las distintas diócesis españolas acerca de los sagrarios y exposi-

Altar de la Sagrada Forma. Sacristía del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Obra de José del Olmo, se acabó en 1690. Grabado de Juan Bernabé Palomino.

N. Tomé,
Transparente
de la Catedral
de Toledo.



tores durante las últimas décadas del XVI y comienzos del siglo siguiente, delatándose muchas veces su efecto en los contratos de los respectivos retablos.

Como producto genuino de la Contrarreforma hizo su aparición el que denominamos *retablo eucarístico*. Por ejemplo en el de la basilica de El Escorial el manifestador es de enorme tamaño y está hecho de los más preciosos y costosos materiales, como el mármol, el jaspe y el bronce, mientras el viril de la custodia estuvo ori-

ginariamente fabricado de oro y piedras preciosas. Además, para que el efecto fuera todavía más subyugante, se abrió detrás de él un *transparente*, es decir una pequeña cámara accesible desde puertas laterales en el sotabanco del retablo a fin de que el sacerdote pudiese colocar cómodamente la sagrada forma en la custodia. Una ventana abierta en su pared posterior derrama la luz, procedente del patio de los Mascarones, sobre la custodia que, vista desde la nave de la basilica, aparece rodeada como por un resplandor sobrenatural. Por si fuera poco los túmulos de Carlos V, Felipe II y de sus respectivas familias fueron situados a uno y otro lado del retablo a la altura del tabernáculo, vueltas sus figuras orantes hacia él en actitud que el estudioso alemán Leo Brhuns denominó acertadamente de *adoración perpetua*. Otros retablos en que los manifestadores se hicieron enormes fueron los del monasterio de Guadalupe, promovido por Felipe III, de la catedral de Córdoba, del colegio Imperial de Madrid en su configuración primitiva, de la iglesia de San Esteban de Salamanca; este último sirvió de pauta a los de las parroquias de Leganés y Fuenlabrada, en la Comunidad de Madrid, fabricados, como el de San Esteban, por José Benito de Churriguera.

El efecto de *transparente* también fue utilizado en retablos tan célebres y conocidos como los de las girolas de las catedrales de Toledo y Cuenca. En el primero de ellos el efecto es sobrecogedor. El anhelo de ver la sagrada hostia era tan vehementemente que el cardenal Astorga, quien sufragó los gastos del Transparente toledano, deseó que el Santísimo expuesto se pudiese contemplar no sólo de frente sino también por detrás en el ambulatorio del templo. Los ensambladores del fastuoso retablo, hecho de los más preciados materiales, perforaron la plementería gótica de la girola al objeto de edificar encima una linterna por donde la luz, penetrando a raudales, iluminase, a la manera de un foco de luz dirigido en un teatro, el rompiente de gloria a través del cual se asoma

el Santísimo cuando se halla expuesto en el Transparente.

Sin llegar a tanto, otras veces el manifestador del retablo se disponía como un cascarón cóncavo cuyo fondo se revestía de paneles de espejos, particularmente durante el siglo XVIII. La luz de las velas que rodeaban la custodia, reflejándose en ellos, aumentaban la potencia del resplandor proyectándola sobre el Sacramento. Con frecuencia el cascarón era giratorio de suerte que, al darle la vuelta, hacía aparecer inesperadamente la custodia a la manera como en el teatro contemporáneo la tramoya llamada *bofetón* permitía la aparición o desaparición súbita de un personaje en el escenario. Con todo el resorte más habitual para teatralizar la manifestación del Santísimo Sacramento consistía en un telón de boca que cubría la parte delantera del expositor de modo que, levantándolo o bajándolo como en la embocadura de un escenario, permitiese manifestar paulatinamente la custodia. Uno de los ejemplos más extraordinarios de este procedimiento se encuentra en el retablo de la Sagrada Forma de la sacristía del monasterio de El Escorial. Ocupa el testero del fondo y en él, el espléndido cuadro pintado por Claudio Coello representando el momento en que Carlos II y su corte se postran en adoración de la custodia, al ser descendido mediante un mecanismo de maromas, poleas y contrapesos, ofrece a la vista la custodia real en que se contiene una sagrada forma pisoteada por calvinistas holandeses de la que brotó sangre y que, traída al monasterio por Felipe II, todavía hoy se conserva incorrupta.

En el antiguo reino de Valencia, particularmente por iniciativa del arzobispo don Isidoro de Aliaga, celoso ejecutor de los decretos tridentinos, se edificaron durante el Barroco detrás de los ábsides de las iglesias las llamadas *Capillas del Sagrario*, unos pequeños recintos comunicados con el presbiterio donde se reservaba el Santísimo con la debida decencia para preservarlo de las posibles irreverencias

de los que merodeaban por el templo más por afán de curiosar que de asistir a los cultos. Sin embargo, el sagrario estaba comunicado con el retablo mayor mediante una abertura practicada a la altura de la mesa del altar. Cuando aquélla se practicaba, el sagrario quedaba patente a la vista y adoración de los fieles. Parecido a la capilla valenciana descrita era el también llamado *Sagrario* de las cartujas españolas, un reducido camarín ubicado detrás de la cabecera del templo. Por especial privilegio otorgado a la orden cartujana, el expositor del Santísimo se hallaba situado en medio de tal recinto y normalmente no era visible desde el templo o, a lo sumo, lo era

*Claudio Coello.
La Sagrada Forma.
Sacristía
del Monasterio
de El Escorial.
Este lienzo sirve
de "telón" en
la calle central
del Retablo de
la Sagrada Forma.*



a través de una vidriera transparente que comunicaba el retablo con el Sagrario, como es el caso de la cartuja de Granada. Los Sagrarios cartujanos eran y son piezas de excepcional valor artístico, donde los religiosos volcaban en su construcción y ornamentación toda la suntuosidad y riqueza de que carecían sus austeras celdas. Uno de los ejemplares más notables se encuentra en la cartuja de El Paular, filial en otro tiempo de la de Granada. El sagrario se levantó a espaldas del retablo ya en el siglo XVIII, pero hay indicios de que existía otro anterior mucho más primitivo. El tabernáculo del Santísimo es exento, fabricado de mármoles policromos e iluminado cenitalmente por claraboyas que arrojan la luz desde lo alto. Se halla separado del ante-Sagrario por una cancela transparente de primorosa tracería.

Al igual que el uso de las imágenes, el concilio de Trento había legitimado el culto y veneración a las reliquias de los santos que los heresiarcas del XVI tildaban poco menos que de necrofilia y de resabio de magia negra. En cambio la iglesia cató-

lica opinaba que su exposición y veneración estaban justificadas por el hecho de ser casi sagradas, por cuanto habían pertenecido a cuerpos de personas difuntas que gozaban ya de la eterna bienaventuranza y de una especial amistad con Dios, ante quien actuaban como intercesores por los vivos. Ello dio lugar a un nuevo tipo de retablo, al que se puede etiquetar de *retablo relicario*. Es verdad que en muchos casos los relicarios no fueron retablos sino salas, contiguas a las iglesias, donde se exponían y casi se apilaban en anaqueles dispuestos en las paredes reliquias de todo tipo: desde esqueletos enteros hasta huesos aislados encerrados en vitrinas y fanales de cristal. Un ejemplo de esta modalidad de relicario puede ser el magnífico del convento de las Descalzas Reales de Madrid. Pero tampoco era infrecuente que se dedicasen los populares retablos a este menester, acoplando debidamente su morfología a esta función. En dicho caso los tableros se transformaban en nichos y hornacinas donde se colocaban los relicarios, por lo general en forma de figuras de medio busto del santo en cuestión, en cuya peana iba una *teca* u orificio conteniendo la correspondiente reliquia. Es frecuente encontrar este tipo de retablos en las iglesias de los jesuitas que, como otros religiosos de la Contrarreforma, fomentaron y propagaron esta vertiente devocional muy en consonancia con su tiempo. La credulidad de los fieles unas veces y otras desgraciadamente intereses inconfesables hicieron del tráfico de las reliquias un negocio lucrativo, falsificando muchas de ellas. De todas maneras la iglesia exigía, antes de proceder a su exposición y veneración, documentos fehacientes que confirmasen su autenticidad.

La piedad popular solía tributar especial veneración a ciertas imágenes muy peculiares, unas veces porque se las consideraba milagrosas y eran objeto de romerías y peregrinaciones, otras simplemente porque eran patronas de ciudades, pueblos, gremios, cofradías y otras asociaciones. Como signo de especial distinción dichas imágenes se exponían al culto ais-



Retablo-Baldaquino de la Catedral de Santiago de Compostela.

ladas y cobijadas por un dosel o baldaquino de madera ricamente tallada y policromada que, en este caso, hacía las veces de retablo. El baldaquino desde la más remota antigüedad fue atributo de los emperadores, reyes y monarcas, de cuyo ceremonial y etiqueta fue transferido a otros usos, especialmente al ritual religioso. Así fue costumbre que los altares donde se celebraba la misa y se colocaba el Santísimo estuviesen cubiertos en las basílicas cristianas primitivas, desde el siglo IV en adelante, con un *ciborio* o baldaquino de piedra marcadamente monumental. El célebre baldaquino de la basílica de San Pedro en Roma, construido por Bernini entre 1624 y 1633, no tiene otro significado que el de cobijar el altar donde celebra el papa. Solamente en Aragón, dentro de España, el baldaquino de tipo berniniano tomó carta de naturaleza algo tardíamente, desde finales del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII, pero no tanto para albergar el altar cuanto para hacerlo con una imagen de especial significación, pues la mesa del altar se halla situada siempre no precisamente debajo del baldaquino sino delante de él. Uno de los ejemplares más antiguos y bellos es el de la colegiata de Daroca, erigido hacia 1670 para albergar una estatua de la Asunción de la Virgen, patrona de la ciudad.

Se puede entonces hablar de una nueva modalidad, la de *retablo-baldaquino*, de la que es egregio ejemplo el de la catedral de Santiago de Compostela. En Madrid no exactamente un baldaquino pero sí un estupendo templete de madera tallada, fabricado según diseño del jesuita Francisco Bautista, cobija una copia de la venerada imagen del Cristo de Serradilla en la capilla de la Venerable Orden Tercera de San Francisco. El original, cuya extrañeza iconográfica causó estupefacción y estuvo a punto de ser censurada por la Inquisición-tribunal que en nuestro país velaba por la ortodoxia y propiedad de las imágenes según los criterios establecidos en Trento-, era objeto de peculiar culto en el pueblo cacereño de Serradilla, donde una devota



había tenido una aparición que así lo representaba. Se trata efectivamente de una extraña escultura de Cristo semidesnudo que con la mano izquierda empuña firmemente la cruz mientras con el pie pisotea una calavera. No era en el fondo otra cosa que una alegoría de la victoria de Jesucristo, mediante el sacrificio de la cruz, sobre la muerte y el pecado, inspirada con seguridad en algún grabado que habría visto la devota. Sólo en última instancia la intervención personal de Felipe IV, quien sentía una especial devoción hacia dicha imagen, la salvó del excesivo rigorismo del tribunal del Santo Oficio.

Pero lo más común y habitual era que este género de imágenes, objeto de la piedad popular, se expusiera en un camarín abierto en el centro y por detrás del retablo. Especialmente la imagen de la Virgen, patrona de cualquier ciudad, pueblo o cofradía en muy distintas y variadas advocaciones, era objeto prioritario de esta cos-

Retablo-Relicario de la Iglesia de San Ginés de Madrid, obra de L. Navarro y de J. de Porres en 1609.

Pedro y José de la Torre. Retablo Mayor de la Iglesia de San Plácido. Madrid. 1658-1664. El lienzo central es del pintor Claudio Coello, fechado en 1668.

tumbre. Estas estatuas marianas, unas antiguas imágenes de piedra o de madera, la mayor parte simples maniqués con sólo el rostro y las manos esculpidos, eran revestidas de costosas túnicas y mantos, pese a que las instrucciones de numerosísimas sinodales de las diferentes diócesis españolas considerasen tal revestimiento como un atentado al decoro y seriedad religiosos. Pero la piedad popular terminó por hacer caso omiso de las prohibiciones repetidas de vestir las imágenes con trajes que la autoridad eclesiástica consideraba irreverentes y mundanos. Una corte de camareras y azafatas se encargaban del rito de cambiar el vestido a la imagen, tanto más rico y deslumbrante cuanto mayor y más solemne fuera la festividad litúrgica que daba ocasión a ello. El camarín solía estar profusa y abigarradamente decorado con yeserías policromas e incluso, algunas veces, sus paredes se revestían totalmente con paneles de espejos, cual si se tratase del vestidor de una encoquetada dama, como es el caso del de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Granada. Además una antecámara servía tanto para acceder por detrás al camarín cuanto para instalar en ella los armarios y roperos donde se almacenaban los vestidos de la imagen.

El estudioso norteamericano G. Kubler ha comparado los camarines de los retablos con las cajas fuertes de los actuales bancos por cuando, como éstas últimas, eran prácticamente inaccesibles ya que sólo se podía llegar a ellos por escaleras secretas y, efectivamente, la entrada para besar la orla del manto de la imagen sólo se franqueaba en contadas ocasiones. La estatua quedaba de esta manera aislada en lo alto, rodeada de un halo de misterio, casi como un ídolo, pero a la vez era visible desde la lejanía de la nave del templo en cuanto se asomaba a ella a través de la amplia arcada que se abría en el centro del retablo. En consecuencia esta modalidad de retablo podría llamarse *retablo-camarín*, pues se hallaba subordinada enteramente a su presencia y creciente esplendor.



Uno de los camarines barrocos más antiguos fue el abierto por Pedro de la Torre en el retablo de la desaparecida iglesia del hospital del Buen Suceso, sita en la Puerta del Sol de Madrid, y otro bien famoso era el del santuario de la Virgen de Atocha. Sin embargo, los camarines más espectaculares y mejor concebidos arquitectónicamente fueron el de la Virgen de los Desamparados de Valencia, el del santuario de Guadalupe en Cáceres y el de la Virgen de la Victoria en Málaga, estos dos últimos en forma de elevada torre adosada por detrás al retablo, lo que les confería más ventajosamente el aspecto de recinto inaccesible.

Se podría continuar indagando acerca de la tipología del retablo, pero basten las modalidades aducidas para hacerse una idea de su riqueza y variedad. Si la finalidad del retablo era en último término el hacer más llamativas las imágenes que en ellos se exponían, al objeto de incrementar ese efecto se añadieron con frecuencia resortes y trucos que procedían del mundo del teatro coetáneo. Algunos de ellos ya han sido enumerados precedentemente.

Por ejemplo el de disponer de telones que, al ser levantados o bajados, dejaban ver poco a poco la imagen oculta detrás, desatando la sensación de sorpresa. No hacía falta, sin embargo, utilizar un telón de boca; algún retablo, aún sin él, producía al espectador la impresión de encontrarse ante un escenario en virtud de su forma arquitectónica. El de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla presenta el aspecto de un profundo baldaquino, trabajado con perspectiva ilusionista, donde se ofrece al público el grupo del Entierro de Cristo, realizado por Pedro Roldán como un genuino *tableau vivant*. Algunos de los retablos de Pedro de la Torre y su círculo están compuestos a la manera de un enorme arco de triunfo que, a los espectadores de la época, debía evocarles inmediatamente la imagen del arco de embocadura de un escenario. Así son, por ejemplo el del convento de las Benedictinas de San Plácido en Madrid y el de la parroquia de la Magdalena de Ciempozuelos, ambos con pinturas de Claudio Coello.

Otras veces se abrían *transparentes* que, cual focos de un teatro, proyectaban el haz de luz bien directamente sobre la imagen, bien la iluminaban por detrás, a contraluz, silueteándola con un nimbo misterioso; este último recurso era muy utilizado en los camarines, pero incluso se llegó a emplear tramoyas más sofisticadas. Uno de los casos más primitivos se localiza en el retablo mayor de la iglesia de la cartuja de Miraflores en Burgos. Allí, encima del expositor del Santísimo, hay una especie de teatrillo a cuya embocadura asomaban distintas escenas de la vida de Cristo, que se iban rotando a tenor de las principales festividades del calendario litúrgico: el Nacimiento, la Epifanía, el Bautismo, la Resurrección y el Pentecostés pues, como es sabido, la Crucifixión está representada de manera fija en el centro del retablo gótico. Las escenas iban adheridas a una rueda por lo que, haciéndola girar con un manubrio, iban haciendo sucesivamente su aparición.

Consta documentalmente que en el retablo desaparecido de la iglesia de San Francisco de Guadalajara, fabricado a mediados del XVI, las escenas pintadas en los tableros de las calles podía cambiar, siendo sustituidas por otras, como si se tratase de las decoraciones cambiabiles de un teatro. Este proceso llegó a su clímax en el retablo seiscentista de la antigua iglesia del colegio jesuítico de Granada, hoy parroquia de los santos Justo y Pastor. En él no sólo el tabernáculo podía girar, ofreciendo por el anverso imágenes de la Virgen y de los apóstoles y por el reverso la custodia del Santísimo, sino también los cuadros de las calles, debidos a Atanasio Bocanegra, eran susceptibles de ser sustituidos por relicarios al hacérseles deslizar a lo largo de unos carriles enjabonados, como sucedía con los bastidores laterales de los escenarios. Todo el dispositivo del retablo, debido al jesuita Francisco Díaz del Ribero, funcionaba simultáneamente accionado por unos pedales que movían los engranajes.

Incluso se llegó a emplear autómatas o figuras semovientes que sacaban y volvían a meter la custodia del Santísimo en el expositor o el copón con las especies sacramentales en el sagrario. Sin embargo, esto fue excepcional en los retablos genuinos, pues semejante recurso fue más propio de los retablos efímeros, es decir de los hechos con armazones de madera revestidos de tela pintada, imitando a los reales, que se erigían con motivo de la canonización de un santo o en circunstancias semejantes. En Alcalá de Henares funcionaron autómatas en el retablo efímero que se construyó en la capilla del Colegio San Ildefonso con ocasión de la beatificación de San Juan de la Cruz en 1680, y otro tanto sucedió en el aparato efímero levantado en 1693 en la iglesia del hospital de Antón Martín de Madrid, esta vez con motivo de la beatificación de San Juan de Dios. Autor de tan maravillosas y espectaculares invenciones fue el escenógrafo valenciano José Caudí.

Durante las últimas décadas del siglo XVIII, coincidiendo con la época de la

Ilustración, el retablo experimentó un cambio radical. La tendencia a suprimirlo vino motivada por los estudios, entonces muy en boga, sobre los usos y costumbres de la iglesia cristiana primitiva en cuyas basílicas se usaba no el retablo, sino —como dijimos anteriormente— el ciborio o dosel cubriendo la mesa del altar. Los más rigoristas exigían, por lo tanto, la supresión del retablo tradicional y su sustitución por un simple tabernáculo adosado a la mesa del altar que podía albergar alternativamente un crucifijo o la custodia del Santísimo durante su exposición solemne. Este anhelo, compartido por otros prohombres de la generación ilustrada, fue expresado con especial insistencia por el gaditano marqués de Ureña en el libro titulado *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, dedicado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1785; y de hecho en algunos casos, como los de las catedrales de Málaga y Jaén, el retablo fue reemplazado por un simple templete.

Los ilustrados españoles, entre ellos muchos eclesiásticos, estaban tocados de ideas jansenistas, es decir de un sentido riguroso de la religión y de la moral que abominaba de la piedad popular, a la que consideraba superficialmente ritualista y más inclinada a huera y supersticiosas manifestaciones y prácticas exteriores que a una práctica convincente de las buenas costumbres. Veían en los retablos barrocos la expresión no sólo de mal gusto popular, a causa de sus extravagantes y ridículos ornatos, sino también de la falta del decoro, seriedad y respeto que se debía al culto. Alentada por su secretario don Antonio Ponz, uno de los corifeos de la Ilustración, la Academia de San Fernando arrancó del rey Carlos III en 1777 un decreto prohibiendo que en adelante se fabricase semejante tipo de retablos. Los nuevos se harían no de madera, como era lo tradicional, sino de mármol, piedra o estuco. La Real Academia, a través de su comisión de arquitectura, vigilaría para que los proyectos, enviados obligatoriamente a ella desde todos los puntos del país, cumpliesen dichos

requisitos, pues en caso contrario serían rechazados y sustituidos por otros realizados por el teniente de arquitectura de la Academia. Surgió de esta suerte el retablo de sesgo académico consistente, por lo general, en un austero edículo flanqueado por columnas o pilastras, del más ortodoxo y depurado orden arquitectónico, que sostenían un entablamento coronado por un frontispicio. La caja del edículo llevaba un relieve —llamado entonces medalla— conteniendo una sola escena o, en su caso, una sola imagen o un reducido número de ellas. Relieve e imágenes deberían ser hechas de preferencia en mármol o estuco, pero no de madera policromada.

Es posible que este nuevo tipo de retablo, que acaso cabría denominar *académico-jansenista*, se acomodase a un gusto estético más refinado e incluso a una sensibilidad religiosa más pura y genuina, pero no gustó demasiado ni al público ni a los artistas habituados por inercia a las modalidades del retablo tradicional. La prueba estuvo en que, pese a las conminaciones de los prelados, de los superiores de las órdenes religiosas y de los maestros de las órdenes militares para que se pudiese tajante-

Altar de San Francisco de Regis en el Antiguo Noviciado de Jesuitas de Madrid. En la actualidad se encuentra, remodelado, en la Iglesia de Las Descalzas Reales de Madrid. Traza de Agostino Cornacchini, de la primera mitad del siglo XVIII. Dibujo realizado por Antonio Bada en 1763.



mente en práctica el decreto de Carlos III, todavía por mucho tiempo se continuó fabricando retablos barrocos. Sólo acaso el nuevo decreto de Carlos IV, publicado en 1791 en términos todavía más perentorios que el de su padre, asestó el golpe de muerte definitivo al retablo tradicional.

Orientación bibliográfica:

Sobre el problema de las imágenes y su repercusión en los retablos se pueden consultar los trabajos siguientes:

G. SCAVIZZI, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici*, ed. Casa del Libro, Reggio Calabria, 1981.

P. MARTÍNEZ BURGOS, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990.

D. MENOZZI, *Les Images. L'Eglise et les arts visuels*, ed. du Cerf, París, 1991.

D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, ed. Cátedra, Madrid, 1992.

Acerca de la liturgia, el culto y la religiosidad popular es útil el manejo de las obras siguientes:

J. A. JUNGSMANN, *El Sacrificio de la Misa*, ed. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1951.

M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, ed. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1955, 2 vols.

J. CORBLET, *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Sacrament de l'Eucharistie*, ed. Plon, París, 1886, 2 vols.

J. CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Akal, Madrid, 1978.

W. A. CHRISTIAN, *Local Religion in the Sixteenth-Century Spain*, Princeton University Press, 1981.

Fiestas y Liturgia, Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, Madrid, 1988.

A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos. Revista de Arte*, 12-14, 1978, pp. 115-27.

Sobre el retablo en general es provechoso leer los siguientes títulos:

El retablo español, número monográfico de la revista *Imafronte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1987-1989.

A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El Retablo Barroco*, Cuadernos de Arte español, nº 73, ed. Historia 16, Madrid, 1992.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Retablo Barroco Español*, ed. Alpuerto, Madrid, 1992.

A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Espacio sacro teatralizado; el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco", *En torno al Teatro del Siglo de Oro, Actas de las VII-VIII Jornadas*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1992.

A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Recursos teatrales en el retablo barroco", *Actas del Congreso: Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*, tomo II, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 1.207-20.

Sobre la tipología de los retablos son de utilidad los artículos siguientes:

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1964, pp. 5-66.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Avance de una tipología del retablo barroco", *Imafronte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1987-1989, pp. 110-155.

RETABLOS DE LOS SIGLOS XV Y XVI EN LA COMUNIDAD DE MADRID

José Manuel Cruz Valdovinos
Universidad Complutense. Madrid

La historia de los retablos del siglo XV en el actual territorio de la comunidad autónoma de Madrid es, por desgracia, muy escueta. Apenas se han conservado tres ejemplares, y dos de ellos son poco representativos de lo que suponemos pudo ser el tipo usual en las iglesias y conventos de estas tierras. Los documentos no abundan, por lo que ni siquiera podemos conocer a través de ellos el aspecto de tales retablos, los artífices que los labraron o pintaron o sus centros de origen.

Distinto panorama presenta el siglo XVI. La documentación, escasa en sus inicios, va haciéndose más abundante cada década que pasa y lo mismo ocurre con los ejemplares conservados. Las fuentes documentales, publicadas o inéditas, proporcionan sustanciosas noticias y los retablos o fragmentos que se conservan nos permiten discurrir con cierta comodidad sobre su aspecto. Se conocen los nombres de bastantes artífices asentados en Madrid o que trabajaron en sus tierras y algunas de sus obras. Por tanto, hacer una historia del retablo madrileño en este siglo es, aunque laborioso, posible.

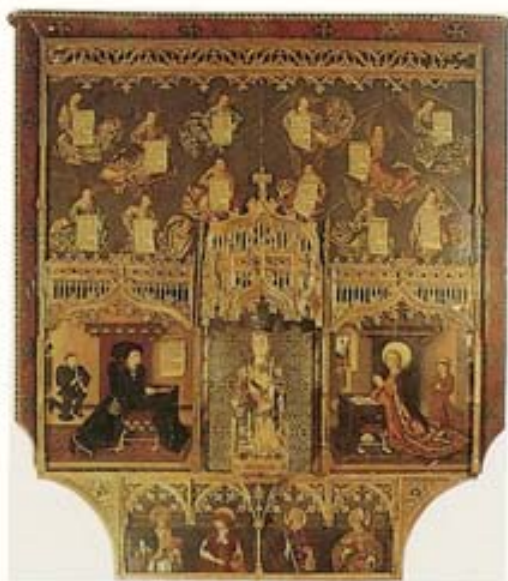
El siglo XV

Por ahora, no contamos con noticia alguna referente a retablos en la primera mitad del siglo XV. Apenas traspasada esta mitad, un documento de 1455 nos da a conocer la existencia de un ejemplar importante por muchos motivos. Un codicilo de este año de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, se refiere al retablo que mandó hacer al pintor Jorge Inglés pa-

ra colocar en el altar mayor de la iglesia del hospital que él mismo había fundado en Buitrago. El retablo se conserva en la colección de los duques del Infantado. La personalidad del cliente y la del pintor no son comunes, como tampoco su aspecto, que podemos calificar de raro desde nuestra perspectiva. No por su estructura –banco, dos cuerpos y remate, hoy desaparecido; talla central y pinturas en el resto–, ni tampoco por la decoración de chambranas con arcos conopiales, aún sin tracería flamígera, sino por su iconografía. El marqués y su esposa tienen una destacada presencia de rogantes a los pies de la Virgen con el Niño, esculpida y sobrepuesta en el centro, y los ángeles del cuerpo superior sostienen unos *Gozos de la Virgen* escritos por Santillana; rareza difícilmente repetible. La singularidad de este importantísimo ejemplar no es obstáculo, sin embargo, para que opinemos que no debió ser infrecuente en aquellos momentos en territorio madrileño el retablo pintado con talla en el centro.

El segundo retablo de este siglo en orden cronológico ha de ser el mayor de la iglesia de la cartuja del Paular. Es de lamentar que no se haya encontrado documentación sobre él, así como que su clasificación y origen resulten confusos. Sus caracteres lo presentan ajeno no sólo al anteriormente citado sino también a la evolución experimentada desde finales del siglo XV. A nuestro entender, es obra burgalesa realizada en el entorno del antuerpiense Gil de Siloé, lo que explicaría sus rasgos flamencos, o del burgalés Simón de Colonia, pues muestra similitudes con el trasaltar de la catedral de Burgos y la por-

Retablo de los Gozos de Santa María, por Jorge Inglés. Hacia 1455. Procede de la Iglesia del Hospital de Buitrago de Lozoya. Actualmente en la colección Duque del Infantado.



tada de Santa María de Aranda de Duero, en torno a 1500. El material es alabastro policromado y la estructura cuadriculada de cuerpos paralelos con remate en doble calle; ni uno ni otra dejarán huella en otros retablos. Tampoco su peculiaridad iconográfica, al incluir el *Nacimiento del Bautista* dentro del ciclo de Infancia de Cristo o la doble representación de la Resurrección dentro de este mismo ciclo. Se trató, sin duda, de un encargo de la orden cartuja a un obrador lejano, lo que explica su poca afinidad con lo que más tarde se labrará en la zona.

Todavía dentro del siglo XV y correspondiendo a la manera gótica hay que mencionar el controvertido retablo mayor de la parroquial de Robledo de Chavela. Los problemas que suscita –de conservación, hasta época reciente, y de atribución– le han restado la importancia que merece en la historiografía artística. Dentro de nuestros actuales conocimientos, consideramos a este retablo como el único ejemplo madrileño de un tipo que hubo de ser relativamente frecuente en las iglesias de la archidiócesis toledana, al igual que en algunas otras diócesis castellanas y leonesas. Su magnificencia, determinada por la estructura, tamaño, calidad y número de tablas y su estilo gótico, que ha así-

milado castizamente las influencias de los Países Bajos, son propias de una tendencia epilogal que se identifica con la etapa final del reinado de los Reyes Católicos.

Al margen de Diego de la Cruz y otros pintores del núcleo burgalés, de Fernando Gallego y su escuela y de los distintos Sánchez sevillanos, es Toledo la ciudad que reúne a los principales maestros de este momento, en relación a veces con otros activos por tierras de Guadalajara, al servicio de los Mendozas. Dentro de este conjunto destaca Fernando del Rincón, pintor que no ha sido objeto del estudio que merece. Está documentado como vecino de Guadalajara desde 1491, al firmar una capitulación para trabajar en compañía con el aragonés Martín Bernat, hasta 1518 en que dio *lustre* a la medalla del cardenal Cisneros (Universidad Complutense) y presentó un memorial a Carlos V solicitando ser confirmado en el cargo de veedor y examinador de pintores en los reinos de Castilla, con el que había servido a Fernando el Católico. Entre estas fechas, trabajó ampliamente: primero, en Toledo –Pentecostés, para el claustro catedralicio en 1494, banco del retablo mayor de la misma sede en 1500-02, junto a Borgoña, Amberes y Frutos Flores– y después en otras localidades –retablos desaparecidos de Santa María de Medina-



El Marqués de Santillana. Detalle del Retablo de los Gozos de Santa María.

celi (1503-1507), Albalate de Zorita (1505-1508), San Juan de Talamanca (1505-1509) y Fuentes de la Alcarria (1516-1517)–. Fernando del Rincón, a quien hemos documentado en Robledo de Chavela antes de 1514, es, a nuestro entender, el artífice del gran retablo de esta villa, a pesar de que Palomino lo atribuyó a un Antonio del Rincón, a quien nadie ha podido identificar y del que presenta una biografía que cuadra exactamente, salvo en la fecha de muerte, al citado Fernando.

No se conserva ninguno de los otros retablos documentados de Rincón –entre ellos, el madrileño de Talamanca, de 1505 a 1509–, pero el precio en torno a los 200.000 maravedís y el hecho de que fueran para capillas mayores nos lleva a pensar en estructuras similares a las del retablo de Robledo, con varios cuerpos y calles, entrecalles y banco, marco rectilíneo y tablas escalonadas en las tres calles centrales, a la manera del retablo mayor de la catedral primada. El lenguaje corresponde al gótico final con acusado realismo en los objetos y fuerte expresividad en las figuras. Pero es sobresaliente el interés por la disposición en profundidad de las escenas con cuidada perspectiva en suelos y techos, como consecuencia, quizá, de sus contactos con Juan de Borgoña y con los ambientes de modernidad que hubo de conocer por su constante trasiego a través de tierras mendocinas desde su vecindad en Guadalajara.

Todavía en 1970 pudo ser inventariado el retablo mayor de la iglesia parroquial de Horcajo de la Sierra, que se describe como gótico, con cuatro calles y dieciséis tablas con escenas de Jesús, la Virgen y San Pedro, titular del templo. Poco después, una gran nevada provocó su desplome resultando, al parecer, prácticamente destruido. Las tablas salvadas se conservan en la sede del arzobispado madrileño. Algunas fueron restauradas y exhibidas en 1986: *Anunciación, Nacimiento, Camino del Calvario, Piedad, Coronación y Misa de San Gregorio*; se adjudicaron al obrador de Pedro Berruguete. En 1991, Mateo las



Retablo Mayor de la Iglesia parroquial de Robledo de Chavela.

atribuyó al maestro de Paredes de Nava, que Post identificó con Juan González Becerril, yerno de Berruguete y que trabajó con Juan de Borgoña en el claustro de la catedral de Toledo en 1498. A través de las tablas conocidas se aprecian influjos neerlandeses –ambientación de interiores– y otros renacentistas de estirpe urbinesa en arquitecturas y peruginesca en paisajes. La tracería del retablo debía corresponder al gótico tardío pero ignoramos cuál era su estructura, probablemente de cuatro calles con tableros de pincel y otra central de talla y cuatro cuerpos, como propia de lo toledano en torno a 1500.

El Siglo XVI

Dos hechos han de tenerse en cuenta a la hora de tratar de los retablos de la comunidad de Madrid pertenecientes a este siglo. En primer lugar, la pertenencia de la Villa a la jurisdicción eclesiástica del arzo-

bispado de Toledo, que determinará una clara dependencia artística de la metrópoli en cuanto a encargos e influencias estilísticas. No obstante, la proximidad geográfica jugará también un importante papel, y así se observa en la zona cercana a Alcalá una preponderancia de los pintores y entalladores complutenses frente a los toledanos. Con todo, la presencia de los artífices asentados en Madrid durante la primera mitad del siglo no es tan insignificante como a veces se supone. El otro hecho a considerar es la instalación de la Corte con carácter permanente en Madrid a partir de 1561. El último tercio del siglo verá modificarse las tendencias y el núcleo cortesano de artistas compartirá con toledanos y complutenses los encargos de nuevos retablos.

Primer tercio del siglo XVI

Antes de cumplirse el primer decenio del siglo XVI se registra la actuación en tierras madrileñas de Juan de Borgoña (1460/1470-1536), establecido en Toledo desde 1495. La influencia de su pintura será fundamental en artífices madrileños y toledanos, lo mismo que la estructura y elementos formales y decorativos de sus retablos, influencia que se prolongará tras su muerte a través de su principal discípulo, Juan Correa de Vivar, y que perdurará al menos hasta que la Corte se asiente en Madrid en 1561. Aún después seguirá como tendencia periférica algún tiempo, discurriendo a la vez que las corrientes cortesanas.

Juan de Borgoña, probablemente formado en la Florencia de Ghirlandaio y conocedor del lenguaje de otros pintores italianos, trabaja durante cuarenta años en Toledo y los templos de su archidiócesis difundiendo los modos renacentistas a través de frescos y pinturas de retablos. De 1509 a 1517 estuvo ligado de modo especial a los encargos del cardenal Cisneros: pinturas de la Sala Capitular, Capilla Mozárabe y Biblioteca, traza para la custodia de asiento y retrato del prelado, todo en la catedral primada.

El cardenal hizo adornar con retablos distintos templos de Alcalá y de Torrelaguna donde había nacido. Tras haber llamado al escultor borgoñón Felipe Bigarny (hacia 1470-1543) en 1502 para realizar cuatro historias del retablo mayor de la catedral toledana, volvió a hacerlo para que tallara los de la iglesia Magistral de Alcalá y del convento franciscano de la Madre de Dios de Torrelaguna (1509-1513) con León Picardo como pintor dorador; según Castillo Oreja, fueron contratados antes de junio de 1509 y estaban concluidos en 1512-1513; los retablos fueron destruidos en el siglo XVIII y durante la francesada, respectivamente.

Tras los encargos a Bigarny ocupó Cisneros a Juan de Borgoña en los retablos de la iglesia del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Castillo Oreja publicó las condiciones que dio Pedro Gumiel para ellos en 1513 y el compromiso de Sancho Díaz, vecino de Sahagún, para labrarlos. La especialidad de este oficial, como de otros del mismo origen, era la labor de yesería, y se ocupó de ejecutar los marcos de las hornacinas donde después se colocarían las tablas pintadas. Aunque no consta documentalmente el contrato con Borgoña, el estilo de las obras conservadas y el hecho de que el año 1513 aparezca en blanco en su biografía, hace muy verosímil que sea el autor de estas pinturas. La gran tabla de la *Descensión de la Virgen* (3 x 2 y 1/2 varas) que se conserva en el Meadows Museum de Dallas pudo ocupar uno de los nichos de la capilla. Otro es evidente que albergó el *Calvario* rematado en arco (2 y 1/2 x 1 y 2/3 varas) de la Universidad Complutense, según demuestra la litografía sobre dibujo de Pérez Villaamil, como ya señalamos en 1989; la ausencia del Crucificado en la tabla -donde aparece la gran cruz vacía- se explica por la presencia de una talla colocada delante. Este tipo de retablo en hornacina, aunque no muy frecuente, tampoco fue raro, tanto en interior de templos como en galerías de claustros, según más adelante se mencionará.

Después de la muerte del cardenal en 1517, Juan de Borgoña apenas se relacionó con la catedral primada y atendió en cambio a la realización de retablos para iglesias parroquiales y monasterios y para clientes privados. En la iglesia de Villa del Prado pintó el retablo mayor entre 1518 y 1523; en 1704 amenazaba ruina y fue sustituido por el actual salomónico del arquitecto toledano José Machín. Gracias a un inventario de 1536 sabemos que estaba dedicado a Santiago (como el templo), y que tenía cinco órdenes, con cuatro calles de pintura y la central de imágenes de bulto. Su precio total habían sido 80.750 maravedís. A través del retablo de Camarena, de 1517, podemos imaginar cómo sería el de Villa del Prado: cuadrículado mediante pilastras y entablamentos, con pequeñas tracerías perfiladas por tornapuntas en cada caja y remate en frontispicios curvos. En 1534-35 hizo Borgoña uno de los colaterales de la misma iglesia, dedicado a Nuestra Señora, que costó 34.027 maravedís y se componía de cinco tablas e imagen de bulto de la Virgen repartidas en tres calles y dos cuerpos. Los escultores de ambos retablos fueron Copín de Holanda (1460/70- hacia 1518) y su hijo Diego Copín (h. 1500-después de 1541). Se ha escrito que Juan de Borgoña, entre 1521 y 1525 trabajó para Santo Domingo de Madrid, para Parla y para la capilla de los Vozmedianos en Santa María de la Almudena de Madrid, pero no hemos podido verificar la noticia. Más tarde nos referiremos a su posible actuación para Griñón.

En la catedral de Nuestra Señora de la Almudena se ha colocado un retablo que se guardaba en el arzobispado y que al parecer fue vendido por el conde de Cedillo al primer obispo de Madrid, hace un siglo, procedente del monasterio de clarisas de San Miguel de los Ángeles de Toledo, demolido tras la desamortización. Ha de recordarse que Juan de Borgoña contrató un retablo para dicha sede el 12 de marzo de 1531 y que en su testamento de 11 de septiembre de 1536 no se refiere a él entre los que tenía pendientes, por lo que Marías lo

consideró concluido. El actual retablo de la Almudena manifiesta fuertes influencias de Juan de Borgoña pero no lo consideramos de mano del maestro, además de que su iconografía no recoge santos franciscanos. Toda la arquitectura del retablo parece rehecha a la manera neogótica, lo mismo que el banco, con un apostolado. La calle central era de talla —ha conservado el *Calvario*— y las seis laterales de pincel con santos en las extremas, más estrechas —*Magdalena y San Juan Bautista, San Lorenzo y Santa Catalina, Santa Marta y San Cristóbal*— y escenas de *Infancia* (cuerpo bajo), *Resurrección de Lázaro y Pasión* (cuerpo intermedio) y *Resurrección* (cuerpo superior) en las restantes.

Si la actuación de Borgoña y su círculo toledano de artífices fue importante, también quedan noticias de relevancia acerca de la actuación de pintores y entalladores madrileños del primer tercio de siglo; a ellos corresponde la autoría de varios retablos, todos desaparecidos. Nos referiremos primero a los artífices residentes en Madrid



Juan de Borgoña y Copín de Holanda. Retablo Mayor de la Iglesia parroquial de Camarena (Toledo). 1517.

en torno al cambio de siglo y a sus obras documentadas.

Uno de los más antiguos pintores de que se tiene noticia es el llamado Francisco de Madrid, del que sabemos que en abril y mayo de 1499 había cobrado por pintar el monumento y dorar el sagrario de la iglesia de San Isidro de Madrid por orden de la reina Isabel. Había muerto ya en 28 de noviembre 1509, cuando el tutor de sus hijos otorga un documento. Tenía un hijo, Rodrigo de Madrid, pintor, que residía en Toledo. En 4 de agosto de 1509 otorgó testamento, estando enfermo en cama, otro pintor llamado Rodrigo de San Pedro, Benito de Salamanca, también pintor y dorador, es conocido por documentos a partir de 3 de julio de 1509, en que asiste como testigo al otorgamiento de una escritura acerca de una capilla en San Ginés entre el patrón de la misma y el párroco de la iglesia. Padre de dos pintores y un platero, se conoce su participación en un retablo que se realizó para una capilla de San Ginés en 1525. Francisco de Arévalo, documentado en Madrid entre 1524 y 1529 en que murió, y su hijo Juan de Tapia, Alejo de Salinas (1526) y Diego de Madrid Gibaja, que lo está entre 1524 y 1541, son otros nombres de pintores madrileños de cuya labor no tenemos por el momento datos. Por lo que respecta a entalladores, además de Fernando de Luzón (documentado de 1509 a 1541) y Hernán Pérez, hermano de Pedro de Alviz, activo cantero, como él mismo también lo era, y que aparecen como los destinatarios de los encargos más importantes, se conocen algunos nombres: Juan de Madrid, difunto ya en 1529, Juan de Trujillo (documentado en 1517), y Diego Trueno (conocido de 1536 a 1543).

El más antiguo contrato de que tenemos noticia otorgado en Madrid y referente a la ejecución de un retablo lleva fecha de 3 de febrero de 1509 y se celebró entre el pintor Alonso Morillo y el entallador Fernando de Luzón, por una parte, y los representantes de la iglesia de la Vega (po-

siblemente San Martín de la Vega), de la otra. Por la descripción que la escritura hace del retablo, podemos deducir que era gótico, tenía tres calles con dos cajas cada una de pinturas de la vida de la Virgen y remate en un Calvario también de pincel, banco con parejas de santos, las cinco llagas en el guardapolvo —como el de Robledo— y “*follaje*” como decoración. El precio de la pintura, talla y dorado fue concertado en 10.000 maravedís.

Debió ser éste uno de los últimos ejemplos de arquitectura madrileña de retablos al estilo gótico, pues en la década siguiente es claro que estaba ya introducido en Madrid el estilo “al romano” o renacentista, seguramente a través del ejemplo de las obras costeadas por Cisneros y, más concretamente, de la mano de los miembros de la ilustre familia de los Vargas. Al contratarse el 6 de octubre de 1517 el retablo de la memoria de Pedro de Arceo para una capilla de San Justo de Madrid, se exige que el banco de talla y las chambranas sean al romano, “*a la manera del retablo del secretario Vargas*”. Un Juan de Vargas figura como testigo de la escritura y a su contento había de hacerse el nuevo retablo. Sin duda, el retablo del secretario había causado admiración por su novedad y se solicitaba la hechura según su estilo. Su estructura había de ser de tres calles con dos asuntos en la central y santos en las laterales, además del banco. Interesa la iconografía, pues la advocación era la Quinta Angustia con San Juan y la Magdalena, pero la leyenda que había de figurar (*Respice qui transis quia tu mihi causa doloris*) corresponde a una imagen de Cristo *vir dolorum*, propia del gótico. Encima remataba un *Crucificado* con la Virgen y San Juan, y en las calles laterales, desde arriba, *San Pedro* y *San Pablo*, los *Santos Juanes*, *San Francisco* y *Santo Domingo*; a los pies del penúltimo el retrato del donante, “*delgado e mediano, lego, que esté bincado de rodillas*”. El retablo se encargaba al entallador Juan de Trujillo, vecino de la Villa, quizá pariente del toledano Yuste de Trujillo, colaborador de Borgoña en 1527-1530, y la

pintura del mismo había de ser de mano del pintor Juan de Villoldo, vecino de Toledo, donde aparece citado ya en 1500. Su precio era de 12.500 maravedís y supone un ejemplo de colaboración entre toledanos y madrileños, así como un momento estilístico de transición antes de la codificación del tipo al que luego haremos referencia, en torno a la tercera década del siglo.

Desde el principio de la segunda década del siglo XVI comienza a aparecer con suma frecuencia en los libros de fábrica de iglesias parroquiales y protocolos de escribanos el que había de ser la figura dominante de la pintura madrileña del primer tercio del siglo: Pedro de Ampuero. En el contrato para el retablo de la Vega de 3 de febrero de 1509 aparece documentado por primera vez y se declara "*criado*", —esto es, oficial— del pintor Alonso Morillo. A partir de 1512 aparece ya como maestro por cuenta propia. De 1512 a 1514 en las cuentas de San Juan de Talamanca, haciendo los retablos colaterales de Santa María Magdalena y San Bernabé, por los que se le pagaron cerca de 15.000 maravedís. En 1515 trabajó en un colateral de San Juan para la parroquial de Pinto, y es posible que también hiciera otro, pues el visitador ordenó que se construyeran dos. En 1517 se ocupaba de hacer, por 9.000 maravedís, el retablo de los Peñalosas en la parroquial de San Salvador de Madrid. De ninguno de ellos conocemos al entallador, que suponemos pagó Ampuero de su bolsillo, en calidad de contratante de la obra, ni su estructura o número de tablas. Estella escribió que también en 1517 contrató con el entallador Fernando Alonso un retablo para Torrelaguna y otro para Fuente del Saz.

En 1525 contrató el retablo para la capilla del honrado Alonso Ruiz, cura de San Ginés, que había de colocarse en esta misma iglesia, bajo un arco, sobre su sepultura. No se conoce la escritura del contrato entre Ampuero y Ruiz, pero sí la que otorgó el pintor, suponemos que poco posterior, el 8 de noviembre de 1525, con el entallador Hernán Pérez, para la talla y

ensamblaje, que había de entregar antes del día de Navidad; el dorador del mismo fue probablemente Benito de Salamanca, a quien Hernán Pérez había de pagar 500 maravedís de parte de Ampuero. La capilla en que había de instalarse se había abierto recientemente y el 5 de agosto de 1523 el mismo cura había concertado con otro activo artífice, el yesero Diego del Rincón, la decoración del arco de apertura de la capilla y testero de la misma, dejando resaltos para el retablo, todo con las mismas labores que estaban hechas en el monasterio de San Gerónimo.

Sin duda, la obra más importante realizada en Madrid en este primer tercio del siglo XVI fue otro encargo de los Vargas: el retablo para la capilla del licenciado Francisco de Vargas, tesorero del Consejo de los Reyes Católicos, en San Francisco de Madrid, encargado —quizá en sustitución del anteriormente aludido en contrato de 1517— por su hijo, don Gutierre de Carvajal, obispo de Plasencia. La escritura se firmó el 14 de noviembre de 1530 y aparecen como fiadores los entalladores Fernando de Luzón y Hernán Pérez. El retablo había de medir más de ocho metros de alto por casi seis y medio de ancho, y constaba de cinco calles y tres cuerpos más el remate. La calle central era de escultura, con sucesivas representaciones de la Virgen sedente con el Niño, Concepción, Coronación y Calvario. Las doce tablas situadas a los lados habían de ser de mano de Juan de Flers (*sic*). Tanto el sotabanco como tallas y molduras de los frisos y demás decoración estarían labrados al romano. Los remates eran tres, guarnecidos de talla. Nada sabemos del central, quizá un frontispicio, pero sí de los laterales, que habían de ser "*de pínxel al olio*". Además, a los lados del retablo se situarían dos pilares grandes rematados en capiteles y sobre ellos dos niños con escudos en las manos. Traza cuyo autor no se conoce, pues, aunque no hay inconveniente para atribuirlo a Ampuero, podía pertenecer también a cualquier otro artífice que, sin embargo, no interviniera en su ejecución. Parece coincidir con la de

los retablos citados de Villa del Prado y Camarena, ambos de Borgoña.

La obra había de entregarse en un año y Ampuero percibiría por el retablo 90.000 maravedís. Debió concertarse posteriormente con Fernando de Luzón, pues ambos contratan en 21 de junio de 1533 con Pedro de Albís, entallador estante en Madrid, la realización de los remates, lo que indica que su conclusión se retrasaba.

En 25 de abril de 1533 Pedro de Ampuero daba poder a su constante colaborador Hernán Pérez para cobrar 8.000 maravedís que le debían por el retablo de Camarna de Esteruelas, también desaparecido. Aún se mostraba Ampuero en plena actividad el 15 de mayo de 1536, cuando recibe poder de otro pintor, Diosdado de Olivares, vecino de Burgos, para que tome a hacer cualquier obra para él, solo o en compañía del apoderado; junto a los otorgantes aparecen como testigos los pintores Pedro Rubiales, de Alburquerque, y Toribio García, de Ávila, lo que acredita que Madrid comenzaba a ser un importante centro de actividad artística.

Aunque no queda obra segura de Pedro de Ampuero, ya en 1982 dimos a conocer la existencia de cuatro tablas en la parroquial de Valdemoro —*Descensión, Santa Águeda, San Sebastián y San Antonio*— que relacionamos con el pintor madrileño. Años después, I. Mateo las atribuyó sin dudas al toledano Pedro de Cisneros (+1546), formado con Borgoña. Ahora pensamos que debieron formar parte de un retablo pintado probablemente por Pedro de Ampuero alrededor de 1520, pues a él, como vecino de Madrid, acudirían los visitantes eclesiásticos de la tierra madrileña con mayor facilidad que al toledano Cisneros. La dependencia de Borgoña no es tan clara en estas pinturas como lo es en lo que se conoce de Cisneros y el único trabajo de éste en tierras de Madrid es su desaparecido retablo del monasterio de San Francisco de Pinto, encargo que no le llega por la jurisdicción eclesiástica secular, sino por la regular de franciscanos.

Segundo tercio del siglo XVI

El núcleo de artífices residentes en Madrid comienza a ser nutrido y las obras que Carlos V hace realizar en el Alcázar bajo la dirección de Luis de Vega y Alonso de Covarrubias reúnen a madrileños y toledanos en proporción bastante equilibrada. No obstante, los primeros años del nuevo periodo contemplan aún un fuerte influjo toledano, centrado preferentemente en la soberbia calidad de un discípulo de Juan de Borgoña, Juan Correa de Vivar (antes de 1510-1566).

Son varios los retablos conservados, documentados o atribuidos a Correa. Díaz Padrón y Mateo le asignaron un retablito de colección particular que se dice procede del coro del convento de clarisas de Griñón, adquirido tras la guerra civil. La tabla principal es de la *Presentación del Niño* y tiene bustos de *San Pedro y San Pablo* en el banco, columnas abalaustradas, entablamiento y remate de tornapuntas anilladas y flameros. Es un precioso ejemplo de retablo privado correspondiente en su talla al primer renacimiento toledano. Las características de la pintura reflejan por completo el lenguaje de Borgoña y no vemos relación con el de Correa. Se ha dicho que el convento se fundó en 1530, sin documentarlo, y existen papeles desde 1523; cerca de esta fecha nos parece que hubo de hacerse.

Los autores citados han atribuido también a Correa el retablo mayor del mismo convento, al considerar que el fundador del mismo, el doctor Rodrigo de Vivar, era tío del pintor. Mateo lo ha datado en 1532-34, al inicio de su actividad. Su estructura es cuadrículada con tres calles, estrechas entrecalles y guardapolvos; las laterales rematan en pequeños tondos y la central se prolonga en otro cuerpo con Calvario de talla y remate en frontispicio de venera. Nada se sabe del entallador, pero la estructura y adorno son toledanos.

No se conserva el retablo de Meco pero sí seis tablas pintadas por Correa en



*Retablo Mayor
del Convento de
Clarisas de Griñón.
Atribuido a
J. Correa de Vitar.
Hacia 1532-1534.*

1537-1538. Sabemos que el retablo costó 225.000 maravedís, lo que indica que su tamaño era grande y que probablemente existirían otras seis tablas o escenas de talla. Nada indica la documentación que di-

mos a conocer acerca del entallador. Tan solo cabe observar que el estilo de las pinturas no coincide con el de Griñón, por lo que habría que replantearse la datación y atribución de éste.

Correa intervino ampliamente en el monasterio cisterciense de San Martín de Valdeiglesias, quizá por los años 1540-1545. La descolocación de las obras cuando la francesada y el posterior despojo causado por la Desamortización hacen muy difícil en la actualidad la reconstrucción ideal de los diferentes retablos de su mano, que fueron el mayor y varios trípticos. El *Noli me tangere* con *Santa Margarita* y *Santa Bárbara* (San Jerónimo el Real de Madrid) se conserva completo pero a falta de talla arquitectónica por lo que solo cabe señalar su tipo con altura de vara y jeme y anchura de vara en la tabla central y de media en las laterales que terminaban en medio punto; en la central debió representar escenas y figuras de santos en pie en las laterales. Es probable que estos trípticos y algún otro pequeño retablo estuvieran en el claustro o en otras dependencias monacales distintas de la iglesia.

Todavía intervino Juan Correa de Vivar —con el entallador Diego de Velasco, vecino de Toledo— en otro retablo madrileño: el mayor de la iglesia parroquial de Cenicientos. Debió comenzarse en 1554 y en 1560 estaba ya asentado. El pintor cobró 450 ducados y el entallador 400. Lo elevado del precio respecto a otros anteriores se debe a la inflación, y a su tamaño, que pensamos sería semejante al de Almonacid de Zorita (Guadalajara) que contratara el mismo Correa y Juan Bautista Vázquez el viejo en 1554, con tres tablas en cada calle lateral y cajas de escultura en la central. Debemos señalar, además, que el alto precio de la pintura se debía especialmente al dorado de la arquitectura del retablo, del que se ocupaba también el pintor.

Correa dio trazas en 1562 para el retablo de Canencia, que luego se encargó a Gerónimo Rodríguez con Nicolás de Vergara el viejo como escultor. Muerto Rodríguez en 1576 pasó la pintura a Juan Sánchez de Ávila. Queda confirmada así la actividad de tracista de Correa, que se independizaba a veces de la ejecución del retablo, encomendada a otros artífices. En 2 de enero de 1553, por ejemplo, Diego de

Urbina contrataba la pintura del retablo del Casar de Escalona —que luego no hizo— según la traza del pintor Juan Correa de Vivar (sin colaboración de Álvaro de Lugo, al que varias publicaciones han hecho coautor siendo así que la firmó en calidad de miembro del Consejo del Arzobispo de Toledo). A su muerte, en 1566, Correa tenía contratado para sí el retablo de Ciempozuelos, del que se hicieron cargo luego Pedro y Pablo de Cisneros. Los dos ejemplares madrileños han desaparecido.

De origen toledano por sus artífices es también el retablo mayor de la parroquia de Miraflores de la Sierra (antes Porquerizas), reproducido tras su destrucción en 1936. En las cuentas de 1551 y siguientes se anotan pagos al entallador Diego de Velasco de Ávila, vecino de Toledo; la tasación, efectuada por Felipe Ortiz, vecino de Alcalá, aparece en las cuentas de 1560. El 30 de abril de 1562 contrató en Toledo su pintura, dorado y estofado Gerónimo Rodríguez; la tasación que hicieron Francisco Giralte por parte del artífice y Bartolomé de Escudera, por la iglesia, se registra en las cuentas de 1566. Se componía de banco, dos cuerpos y tres calles, con entrecalles sobresalientes hacia el centro, cuerpo de remate y laterales con tondos. Se trataba de una de las estructuras más simples dentro del tipo toledano, quizá en razón del espacio disponible en la cabecera. La forma de las columnas, jónicas con el fuste en parte decorado, y que las extremas abarcaran el cuerpo bajo y banco eran los elementos más modernos del retablo.

Obra de toledanos debió ser también otro retablo desaparecido en 1936, el de Pozuelo del Rey, que ha sido puesto en relación por diversos autores con el de Fuentelaencina (Guadalajara). Encontramos mayor parecido en su estructura con el también destruido retablo de Mondéjar (Guadalajara), obra de los escultores y entalladores Juan Bautista Vázquez el viejo y Nicolás de Vergara el viejo entre 1555 y 1560. El autor de las seis tablas de Pozuelo,

a juzgar por las deficientes reproducciones que se conocen, nos parece un pintor toledano o madrileño, no el seguntino Diego de Madrid al que se han atribuido.

Los aún escasos artífices afincados en Madrid acaparan los encargos municipales y particulares de la Villa. Las obras en el Alcázar atraen a algunos toledanos, pero son bastantes los madrileños que contratan su ejecución.

Pedro de Ampuero deja de ser mencionado por documentos a partir de 1536. En el poder citado que le diera en ese año Olivares aparecía como testigo –por primera vez en un documento– un García de Ampuero, pintor, del que no se especifica parentesco. Por edad, pudiera ser su hijo. Pensamos que debió heredar el acreditado obrador de Pedro pues no puede explicarse de otro modo que se le encargara el 13 de mayo de 1538 una obra de importancia como fue el retablo para el obispo de Calahorra, don Alonso de Castilla, en su capilla de Santo Domingo el Real de Madrid. La pintura –incluso las tablas, cuyos asuntos determinaría el Obispo–, dorado y estofado del mismo se convinieron en 100.000 maravedís. El hermano del pintor, Cristóbal de Ampuero (luego cambiaría su apellido por el de Urbina) figura en otro documento de las mismas fechas relativo a la escultura de los bultos funerarios del obispo y sus parientes y se declara paje del señor obispo, pero no creemos que el parentesco fuera razón suficiente para explicar el encargo.

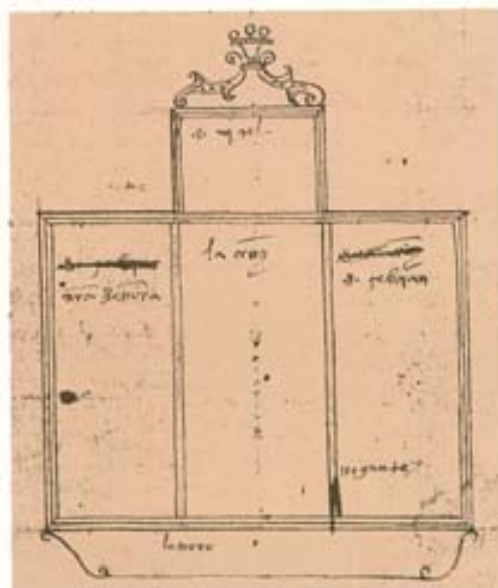
Dos días antes, el 11 de mayo, se había firmado el contrato con el entallador Francisco Hernández para la obra del retablo, que había de tener cinco órdenes, la central de escultura, a cada lado otra de pincel, con dos órdenes de entrecalles al extremo y guardapolvos de remate con follajes y medallas en los costados. Era de tres cuerpos (seis tablas de pincel y doce cajas de entrecalles con los apóstoles de bulto), banco (con la *Quinta Angustia* y el *Entierro de Cristo*) y sotabanco y remate de *Crucificado con Nuestra Señora y San*

Juan, dos tondos de pincel guarnecidos de grifos o leones alados en los costados y arimados a ellos otros dos tondos labrados con las armas del obispo y remates con niños. El precio de la talla se concertó en 81.000 maravedís. El retablo tenía 26 y 1/2 palmos de ancho y 36 de alto (5'5 x 7'5 metros). En enero de 1540 el obispo decidió la ampliación en altura y anchura con otros dos cuerpos de pincel y talla. Toda la obra –como la de los bultos funerarios que irían en la misma capilla– había de hacerse a contento de los maestros Felipe y Formete (Felipe Bigarny y Damián Forment; éste último trabajaba en aquel momento para el obispo en Santo Domingo de la Calzada, en la Rioja). Su prevista intervención pensamos se limitó a la supervisión final de las obras, sin relación con las trazas, que serían de los madrileños.

La traza originaria del retablo del obispo de Calahorra respondía al tipo de retablo mayor difundido en la archidiócesis toledana en este segundo tercio del siglo XVI y del que veíamos ejemplos tempranos en el del tesorero Vargas de 1530 y en el contemporáneo de Griñón. Recientemente se ha recuperado en gran parte y restaurado el retablo mayor de Valdequeda. Era de tres calles, la central más alta con frontispicio, y banco correspondiente. La separación se hace mediante medias columnas abalaustradas y pilastras para el banco. Las cajas llevan chambranas al romano y friso de querubines. No se han hallado tondos de remate. La iconografía reúne asuntos cristológicos arriba –*Anunciación, Calvario y Nacimiento*– y del titular San Lorenzo abajo –*Prisión, San Lorenzo, Reparto de limosnas*–; en los extremos del banco van medias figuras de *Santiago y San Juan Bautista*. El escalonamiento de las calles y las chambranas nos conducen al decenio 1530-1540 por los paralelos en retablos toledanos. Sin embargo, el dominio de las tablas pintadas y su no excesiva dependencia de Borgoña nos hace pensar en un pintor madrileño, quizá García de Ampuero, pues su estilo no está lejos tampoco del que muestran las tablas de Valdemoro.

El retablo de la capilla de San Gregorio de la parroquial de Torrelaguna responde al mismo tipo toledano, pero sus calles no se escalonan y las cajas no se adornan con chambranas, aunque existen tondos de remate. La calle central y el banco son de bulto y las laterales de pincel. Probablemente realizado entre 1540 y 1550 por el estilo de sus pinturas, que reflejan la influencia de Juan de Borgoña, con coincidencias con el mismo Correa de Vivar. Podría atribuirse quizá a un pintor madrileño del que no se conoce obra segura, Cristóbal de Villarreal, y que se muestra sin embargo muy activo según los documentos.

Cristóbal de Villarreal es conocido al menos a partir de 1536, en que toma a hacer un pequeño retablo para Juan de Cuero, en colaboración con el entallador Luis Fernández, que se haría por la misma traza que otro que estaba asentado en San Nicolás de Madrid. En 1539 hace requerimiento al entallador Juan de Obregón, vecino de Toledo, para que le entregue el retablo para San Agustín (de Guadalix) que tenía contratado con él. En 1541 cobraba por el retablo de la iglesia de Mesones (Guadalajara), según su traza. En los últimos años de su vida colaboró activamente con Francisco Giralte y murió en febrero de 1565.



Alonso de Salamanca.
Traza del Retablo de Juan Serrano (Iglesia del Hospital de San Cebrián y Santa Cruz de Madrid, 1559).
Archivo de Protocolos de Madrid.

Hay noticias de algunos pintores madrileños de esta época, como Lázaro de Morales (documentado de 1542 a 1559) y los hijos de Benito de Salamanca, llamados Juan Bautista y Alonso. El primero, a su muerte en 1541, tenía contratadas obras en el Alcázar en colaboración con otro pintor afincado en Madrid, Bartolomé de Robles (natural de Valencia y conocido en la Villa desde 1523, yerno del entallador Juan de Brizuela y padre a su vez de otro entallador de este mismo nombre que murió en 1587). De Alonso de Salamanca conservamos una traza que nos permite conocer un ejemplo de retablo pequeño, quizá exvoto, que hubo de ser frecuente. El 25 de abril de 1559, junto al entallador Rodrigo de Matienzo (conocido de 1540 a 1557), contrató con el hortelano Juan Serrano la hechura de un retablo para el hospital madrileño de San Cebrián y Santa Cruz. Comprendía según la traza tres tablas de igual altura, un poco más ancha la central, con otra menor encima rematada en adorno de tornapuntas y una estrecha debajo, con los perfiles laterales sinuosos y sin otra decoración. Los asuntos eran alusivos a su destino: la *Cruz* al centro, *Nuestra Señora con su Hijo en brazos* y *San Cebrián* con el rogante al pie en las laterales, y *San Miguel* con el peso arriba, y "un letrero que diga Juan Serrano" abajo. El plazo de ejecución era dos meses y su precio ocho ducados. Es claro que las características y precio del encargo, así como la personalidad del pintor (documentado ampliamente en Madrid de 1539 a 1563, pero sin encargo importante conocido) nos remiten a una obra con mayor intención devocional que artística.

Otro tipo diferente de retablo pequeño fue el de caja con puertas, común tanto en el ámbito toledano (ejemplares de doña Teresa de Guevara en las jerónimas de San Pablo y del canónigo don Alonso de Rojas en San Andrés) como en el madrileño, donde se documentan varios. Por ejemplo, el que hubo de hacer García de Ampuero antes de 1543 para el marqués del Valle, el que concertó el bachiller Arroyo Blanco con el entallador Pedro Ramos fiado por el

pintor Diego de Urbina en 13 de septiembre de 1548 con un San Bartolomé de bulto y figuras en las puertas, para la ermita del Santo en Pedrezuela, y el contratado por el pintor Cristóbal de Villarreal y el entallador Juan de la Plaza en 1557, con pinturas solo, para la iglesia de Torre del Pedroso, por 14.000 maravedís.

La brillante carrera que parecía iniciar a partir de 1538 García de Ampuero debió truncarse por su muerte (entre 1544 y 1548). El último documento conocido de García de Ampuero es de 24 de agosto de 1544, y en él apodera a su hermano Cristóbal de Urbina (chantre del obispo de Osmá, anteriormente paje del obispo de Calahorra) para que contrate la obra y pintura de pincel del retablo de la iglesia de Quintanarraya, en el obispado de Burgo de Osmá, siendo testigo Francisco de Ampuero. En otro documento relacionado con éste, fechado el 9 de junio de 1548, Diego y Cristóbal de Urbina, hermanos, declaran que el primero tomó a hacer la obra del retablo de Quintanarraya y el segundo fue su fiador, y que estaba terminada la arquitectura y obra de pincel del mismo, por lo que ambos daban poder a Francisco de Ampuero, su hermano, para que se trasladara al lugar a terminar la obra de dorado y estofado. El silencio respecto a García de Ampuero hace pensar que había muerto y su hermano Diego le había sucedido en el encargo. La especialización en las labores de pincel—Diego—y de dorado—Francisco—refleja una forma de trabajo entre ambos hermanos que se prolongó seguramente hasta la muerte de éste último.

Un encargo de especial significación fue el del retablo mayor y colaterales de la iglesia de San Gil, junto al Alcázar, que, costeados por Carlos V, fueron contratados el 3 de enero de 1552 por Diego de Urbina junto al imaginario Juan de la Plaza, también vecino de Madrid. El mayor (5'16 x 3'62 m) llevaría un banco labrado; en la orden central, la custodia, tablero de pincel con la *Crucifixión* y frontispicio con *Dios*

Padre labrado; en las laterales, sendas tablas pintadas: *San Gil* con hábito de monje y al fondo la historia de la cierva (derecha) y *San Miguel* con sus insignias en un paisaje (izquierda) y por encima, niños vestidos con las armas del Rey en una mano y la corona imperial en la otra, de media talla. Los colaterales, (1'95 x 1'11 m), eran simples cajas con peanas y tallas doradas y estofadas, una de la Virgen con el Niño en brazos y sobre media luna "*porque ha de ser la advocación de Nuestra Señora de la Concepción*", y otra que se ignora. Columnas, entablamentos, banco y peana llevarían talla al romano. Habían de pagarse a tasación, poniendo el emperador la madera y 100 ducados por adelantado y se entregarían en ocho meses, para el día de San Gil. Parece que eran retablos tradicionales con interés por su iconografía de la Virgen.

Junto a Urbina, cuya larga vida artística llenará la segunda mitad del XVI madrileño, emerge por los mismos años centrales del siglo el escultor e imaginario Francisco Giralte (hacia 1515-1576), quizá palentino y con una interesante trayectoria anterior en Palencia y Valladolid. Se estableció en Madrid antes de julio de 1550, en que otorga un poder para cobrar a cuenta de la obra del retablo y entierros de la capilla de Nuestra Señora o del obispo de Plasencia don Gutierre de Carvajal, de la que se titula maestro. Quizá se le había hecho ya encargo de estas obras en 1547, cuando, en nombre del pintor Juan de Villoldo, contrató en Toledo las sargas que cubrirían el retablo en tiempo de Pasión.

El influjo de los artífices y modos toledanos había sido determinante en los retablos madrileños hasta mediados de siglo, y, aunque no se ha planteado bajo tal perspectiva, el magnífico ejemplar de la capilla del Obispo nos parece obra culminante de esa tendencia. Giralte residió en Toledo entre 1539 y 1541 y allí se hallaba en 1547, lo que explica que su más famosa obra se inspire en estos modelos y nada tenga que ver con tipos palentinos o vallisoletanos. La división en calles y en-



*Retablo Mayor
de la Capilla
del Obispo en
la Parroquia
de San Andrés
de Madrid.
Francisco Giralte.
Hacia 1550.*

trecalles resaltadas, el uso de columnas de fuste adornado y frisos con decoración figurada, chambranas en las cajas y encasamientos de veneras, así como la general cuadrícula de órdenes y cuerpos son rasgos constantes en los retablos de la archidiócesis toledana. Existen claras relaciones con el de Santiago del Arrabal de Toledo que hizo Juan de Tovar de 1545 a 1548, coincidiendo en un motivo tan pe-

culiar como es el de las chambranas y en ser todo de bulto. El retablo madrileño tiene, sin embargo, peculiaridades significativas, como son la correspondencia de nivel entre las cajas de distintos cuerpos y que cada calle esté flanqueada por dos entrecalles. El efecto es de mayor uniformidad y equilibrio, a la vez que se consigue una impresión de monumentalidad que supera incluso a la producida por retablos de cin-

co calles. El encargo del obispo Carvajal y el arte del tracista –fuera o no Giralte– permitieron la realización de un retablo ponderado y opulento, con exuberancia que proviene también de su carácter escultórico, donde brilla la capacidad del gran artífice. Por eso se nos manifiesta como el final excelente de un tipo y una tendencia ya largamente experimentada.

Se conocen otros retablos ejecutados por Giralte en su etapa madrileña. El 26 de junio de 1553, el platero Francisco Álvarez se comprometía a hacer que el escultor retocara el retablo de don Juan de Vozmediano y doña Juana de Barros en Santa María de la Almudena, del que era fiador. Diego de Urbina figura como testigo y, puesto que algunos retoques se referían a la pintura, pensamos que él fue quien realizó esa parte. El 14 de diciembre de 1554, junto a Cristóbal de Villarreal, otorgó el contrato para la hechura de un retablo para San Juan de Ocaña (Toledo). Ambos contrataron el 31 de marzo de 1561 otro retablo para Santa María de la Almudena con doña Francisca de Salas, viuda de don Diego de Avila, continuo de su Majestad. Era un retablo pequeño (algo menos de 4 m. de altura), tres calles, la central de bulto –*Quinta Angustia, Concepción de la Virgen* (Abraza en la puerta Dorada) y *Transfiguración*, y una *Crucifixión* de remate y si no cupiere un *Dios Padre* en un tondo– y las laterales de medio relieve –*Salutación, Natividad, Purificación y Asunción*– y a los lados cuatro figuras. Su precio sería de 400 ducados y el plazo de entrega, un año. La estructura, aunque simplificada, y la técnica, por completo escultórica, le acercan al del obispo Carvajal; la iconografía, en cambio, era aquí mariana. El 28 de diciembre de 1562 doña Francisca de Salas encargaba a Diego de Urbina un colateral de la historia del ángel *San Rafael* para colocar en el arco que existía al costado de la misma capilla, así como las cortinas con el *Descendimiento de la Cruz* para el retablo mayor.

Antes de junio de 1562, según ha documentado Rivera, Giralte dio una traza

para el retablo de San Jerónimo el Real de Madrid, que se envió en este mes a Felipe II, aunque no es seguro que fuera la empleada en su ejecución en Flandes, como luego se comentará. El 17 de mayo de 1564 concertó el retablo para la parroquial de Pozuelo de Aravaca, haciéndose cargo de la pintura Diego de Urbina. Poco debía haber hecho el escultor a su muerte en 1576. En 1565 se hizo cargo del retablo de la parroquial de El Espinar (Segovia) por 1.800 ducados; lo tasó en 1573 Pompeo Leoni y en 1574 contrató la pintura Alonso Sánchez Coello. Interesa destacar la traza clasicista de este último, con superposición de órdenes en las columnas que separan las calles (similares a las usadas en la capilla del Obispo) y la colocación en un plano retrasado de las calles laterales con pinturas, aspectos que parece se inspiran en el retablo de San Jerónimo. Aún se sabe que hizo una primera traza por mandato del Rey para el retablo de las Descalzas Reales (seguramente anterior a 1565), cuyo pago descarga en las cuentas de 1573 el tesorero de la Princesa de Portugal, aunque luego se siguiera la de Gaspar Becerra.

Los modos toledanos, que dominarían el segundo tercio del siglo, influyeron en los artífices de Alcalá, Madrid e incluso Torrelaguna, que producen abundantes ejemplos de arquitectura de retablos cuya estructura y decoración responden al llamado primer renacimiento. Los entalladores Felipe Ortiz, vecino de Alcalá (retablos de Los Santos de la Humosa y Anchuelo, cobrados de 1560 a 1570) y Juan Calderón, residente en Torrelaguna, activos ambos a partir de la mitad del siglo, debieron trabajar bajo esa influencia.

Un entallador de Alcalá, sin embargo, se distanciaba precozmente de este primer renacimiento decorativo para adentrarse en el clasicismo que tardaría aún en cuajar en España. Miguel de Urrea, autor de la primera traducción al castellano de los diez libros de Arquitectura de Vitrubio, está documentado en la ciudad complutense

desde 1539 a su muerte poco antes de abril de 1569. En 1550 había realizado ya un retablo lateral para Daganzo de Arriba, por el que recibió 147.000 maravedís y que tasó Gregorio Pardo. Otro colateral lo realizó Claudio de Arciniega en 1552. El pintor y dorador de ambos retablos fue el complutense Pedro de Castañeda, y cobró por ello 115.000 maravedís, lo que hace pensar que eran principalmente de bulto. De 1556 a 1559 Urrea cobró por el retablo mayor de la misma parroquia, junto con el pintor Bartolomé de Escudera (de la misma vecindad, muerto entre 1573 y 1575). Se pagaron también 14.000 maravedís al famoso escultor leonés residente en Toledo Esteban Jordán (1529-1598) por la obra de imaginería; el precio hace suponer que su encargo fue una sola talla. Nada se conserva de los retablos de Daganzo, pero sí conocemos por fotografía el retablo que Urrea realizó para Valdenuño Fernández (Guadalajara), encargado en septiembre de 1557 y asentado en 1560, con pinturas de Escudera. La cercanía de fechas con el de Daganzo da pie para pensar que pudieron ser parecidos. Era un retablo de tres calles con entrecalles, tres cuerpos en las

laterales y cuatro en la central con banco a modo de basamento. Pero lo sorprendente para las fechas de su ejecución es la utilización de columnas y entablamentos clásicos incluso con alternancia de órdenes, toscano, jónico y corintio. Nada tiene de particular si consideramos que Urrea tradujo a Vitrubio y que en su versión se incluye (libro I, 16 v) una estampa de la Torre de los Vientos de Atenas, con tal utilización de órdenes. Desgraciadamente, la escasa importancia de los núcleos urbanos para los que trabajó y el hecho de que su traducción no viera la luz sino en 1582, hizo que el camino trazado por Urrea quedara truncado a su muerte, sin consecuencias trascendentales.

Último tercio del siglo XVI

Al finalizar el segundo tercio del siglo se va a producir una clara modificación de las tendencias que habían dominado hasta entonces. Por distintos artifices y de maneras variadas se dio un giro hacia formas más clásicas, a veces de matices manieristas, y un alejamiento radical de estructuras poco claras y adornos, hasta entonces dominantes sobre las formas arquitectónicas. Hemos de ocuparnos en primer lugar, no obstante, de algunos ejemplares que todavía pueden alinearse en el estilo toledano, por su arcaísmo.

Justo en el paso de tercio de siglo, en 1566, se contrata la talla y arquitectura del retablo de Colmenar Viejo por los toledanos Juan de Tovar y Francisco Linares, a quienes suponemos tracistas y autores del mismo, no existiendo razón alguna para aceptar la atribución a Francisco Giralte por razones estilísticas, tal como se ha venido haciendo. El retablo responde enteramente al tipo común en la archidiócesis toledana —entrecalles que llevan hornacinas con veneras y tondos encima, a la manera que se habían usado años antes en el retablo de Torrijos, columnas con el tercio inferior adornado y decoración bajo el capitel, dobles entrecalles—, si bien con variantes que certifican



Retablo de la Iglesia parroquial de Valdenuño Fernández (Guadalajara). Obra de Miguel de Urrea y Bartolomé de Escudera. 1557-1560. Desaparecido.



*Retablo Mayor
de la Iglesia
parroquial
de Colmenar Viejo.
Posterior a 1566.*

que nos hallamos en el último tercio del siglo y que se concretan especialmente en la superposición de tres órdenes con sus correspondientes entablamentos y basamento en el cuerpo superior. Por razones formales y documentales pensamos que las seis tablas que lo completan son de Hernando de Ávila, lo mismo que las pinturas del interior del tabernáculo, labor propia de iluminador, como lo fue el citado artífice. El programa

iconográfico, además del remate en el Calvario y de la presencia abundante de santos y virtudes, se ordena en dos direcciones: Infancia de Jesús, con especial referencia a la Virgen –Concepción, Natividad y Asunción– y Resurrección, que aparece por encima de la puerta del tabernáculo, en relación con prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento, que se representan en su interior.

Luis Paret y Alcázar.
Jura de Fernando
VII como Príncipe
de Asturias. 1791.
Se puede apreciar
cómo fue
el desaparecido
retablo de la Iglesia
de San Jerónimo
el Real de Madrid.

Dentro de este tipo toledano podemos incluir dos ejemplares conservados que muestran claros arcaísmos: el colateral de Montejo de la Sierra, procedente al parecer de la ermita de Nazaret, que pensamos hubo de hacerse hacia 1560 y el de la ermita de Nuestra Señora de la Nueva en San Martín de Valdeiglesias, hacia 1570; un letrero, renovado en 1719, recuerda en éste la visita de la familia real el 9 de marzo de 1575 y la entrega de 200 ducados para su dorado, que se acabó en 1577. El primero es principalmente de pincel y presenta un modelo cercano a 1540, pero el adorno de los frisos y el estilo de las pinturas modernizan su data. El segundo es algo menos típico de lo toledano y tiene incluso guardapolvos, pero también entablamento y espejos en el basamento que acercan su fecha a la del dorado.

Nos referimos ya en el apartado anterior a Miguel de Urrea como primer introductor en Castilla del clasicismo en el retablo de Valdenuño Fernández (antes de 1557), al que Giralte se acerca en el retablo de El Espinar (1565). En la Villa, el cambio se introduce a partir de dos retablos lamentablemente no conservados: el de San Jerónimo el Real (1560-1562), desaparecido en la guerra contra los franceses pero conocido a través de una estampa de 1701 y de *La jura del Príncipe de Asturias* (Prado) pintado por Paret en 1791; y el de las Descalzas Reales (hacia 1565), que pereció en el incendio de 1863 pero del que se conserva el dibujo original de Gaspar Becerra (Biblioteca Nacional).

El primero es objeto de controversias. Durante su segunda estancia en los Países Bajos, Felipe II encargó un retablo para San Jerónimo a Cornelis Floris de Vriendt, maestro escultor de Amberes, el cual llegó desmontado en numerosas cajas al puerto de Laredo en mayo de 1562. Los maestros Giles y Pelegrin lo asentaron en noviembre. A fines del mismo año Gaspar Becerra cobró por la hechura de cortinas pintadas para el retablo pero el 13 y 14 de febrero traspasó lo que faltaba por hacer a Diego



de Urbina. Juan Bautista de Toledo tasó la obra el 15 de mayo. Rivera, a quien se deben las noticias desde su llegada a Madrid, documenta también que se había enviado al Rey una traza de Giralte para el retablo, como se dijo, y que en junio de 1562 se indicaba a Felipe II la conveniencia de tratar con el escultor de la cortina que cubriría el retablo. Rivera piensa que Toledo encargaría a Giralte la traza y que Becerra también participó en ella, lo que explicaría su clasicismo romanista, que no concuerda con lo conocido de Giralte. Pero este investigador opina a través del cuadro de Paret, que reproducía adornos añadidos para la jura y modifica a la neoclásica y con fantasía algunos elementos. No parece que conozca la estampa que publica Steppe de 1701, más antigua y fidedigna, que presenta importantes variantes. Steppe da por supuesto que la traza es de Floris de Vriendt, pero no es imposible que corresponda a Giralte, contra lo que piensa Rivera. La estructura era de tres calles de pincel y entrecalles resaltadas con hornacinas que acogen figuras de bulto, lo que no desdice de lo toledano. Sin embargo, hay

novedades importantes: superposición de órdenes, remate del cuerpo superior en un amplio frontispicio y pequeños aletones laterales, junto a una rígida ordenación de los cuerpos con entablamentos y basamentos todo lo ancho del retablo. Se ignora quién hizo las pinturas de la calle central, extrañamente apaisadas (si el dibujo de la estampa es correcto); el cuerpo de remate llevaba una Crucifixión de bulto y el inferior alojaba la monumental custodia que contrató Antonio de Herrera en 1644.

El retablo de las Descalzas fue trazado por Gaspar Becerra hacia 1565; en 1569 lo describe ya sucintamente Juan López de Hoyos. Nada lo relaciona con el de San Jerónimo y por ello el baezano no debió intervenir en éste. A la vista de la traza se puede afirmar que es el más alejado hasta el momento de cualquier tradición y tendencia anteriores. Estaba compuesto de tres calles y tres cuerpos semejantes de tamaño, pero con sutiles y estudiadas diferencias. Las cajas de la calle central no remataban en entablamiento sino en frontispicios diversos: curvo roto, curvo penetrado por la caja y triangular con la caja semicircular ocupando su superficie; el frontón del cuerpo superior y el del inferior, con figuras echadas sobre ellos. Las laterales tenían también variantes en cada cuerpo: inferior con frontispicios rotos, central con adornos en el remate y arriba grandes medallas ovales. Distinta era también la estructura de los entablamentos y bancos, muy alto el inferior. Hay superposición de órdenes en las columnas que doblaban pilastras con fustes estriados o lisos y tercio inferior adornado de talla; en el cuerpo superior, se invertía el adorno del fuste, que ocupaba el tercio de arriba, y las de los extremos se sustituían por estatuas. Según López de Hoyos el retablo medía cerca de 14 metros (50 pies) y era de mármol de Génova. Los cuadros, pintados sobre mármol negro por Becerra, ilustraban historias sagradas.

Los años siguientes no aparecen en la actualidad como muy fecundos hasta el inicio del gran retablo de El Escorial en

1579. En las cuentas de fábrica de la parroquia de Torrelaguna se registran pagos a partir de 1566 al entallador Juan Calderon, vecino de la localidad, por dos colaterales que estaba haciendo. En 1578 se le seguía pagando, aunque juntamente con su yerno, el escultor de Guadalajara Francisco de la Torre o de Torres, a quien se da finiquito por los 750 ducados en que se tasaron en las cuentas de 1585. El 9 de febrero de 1576 Diego de Urbina, que tenía provisión para pintar los retablos, cedió esta obra a Juan de Cerecedo, vecino de Alcalá, quien recibe pagos desde las cuentas de 1578; en las de 1591 y hasta 1599 cobró su viuda, Martina de Herrera. Nada se sabe de estos retablos, pero en la capilla bautismal de la iglesia se conservan fragmentos que podrían corresponder a ellos. Uno consta de dos tableros enmarcados por atlantes bajo capiteles jónicos y otro de dos órdenes, con niños a modo de ménsulas y un relieve del martirio de Santa Águeda. Nada seguro se conoce de Calderón o Torres, que es posible fueran sus autores, pues coinciden en la época. Hay noticia, sin embargo, de un retablo de San Martín que pintaba poco antes de 1575 Domingo de Yanguas, vecino de Alcalá, a quien el visitador ordenaba el 24 de abril de ese año no pagar más que lo que se le había dado por su pintura y al que pueden pertenecer también esos restos.

El retablo de San Sebastián de los Reyes, también perdido, se estaba labrando en Toledo en febrero de 1568, cuando el visitador eclesiástico ordenó que se fuera a ver su estado. A partir de las cuentas de 1570 se anotan pagos al pintor Pedro de Cisneros y al escultor Andrés Sánchez por la talla y ensamblaje, pintura y dorado del retablo y el finiquito se dio en 1574, aunque en 1578 se anota otro pago al pintor.

Pérez Pastor dio noticia de dos retablos madrileños desaparecidos cuya hechura se concertó en estos años. En 1575 el maestro Antonio Pimentel contrató el destinado a la capilla fundada por Gaspar Becerra en el monasterio de Nuestra Señora de la

Victoria y el 27 de noviembre de 1578, Rómulo Cincinato, pintor de su Majestad, se comprometía a dar terminado en el plazo de dos meses y por precio de treinta ducados un retablo de la Quinta Angustia de talla dorada y con pintura de su propia mano para el hueco de la capilla de la cárcel de la Villa. Un tipo de retablo privado, adosado a un pilar del templo, está representado por el que contratan por 115 ducados el 30 de junio de 1580 los pintores Francisco López (1554-1629) y Mateo de Ávila con Agustín de Vivaldos para colocar en el monasterio de Santo Domingo el Real; se compondría de una tabla principal y tres menores a cada lado, todo encajado en un nicho con ornato de yesería.

El 11 de julio de 1576 el propio Mateo de Ávila se obligó a dorar dos colaterales para el monasterio de clarisas de Griñón, dedicados a Nuestra Señora y San Francisco respectivamente. El encargo fue hecho por don Cristóbal de Paz, criado de su Majestad, y en cada uno debía poner sus armas. Estos retablos han de ser los que todavía se conservan en la iglesia, similares, pero no idénticos: hornacina de medio punto entre pilastras estriadas (con capitel corintio en el de San Francisco, que tiene entablamento); banco y frontispicio con remate de bolas en uno y de pirámides con bola en el otro; no se conservan las tallas originales. En los plintos del banco del que estuvo dedicado a la Virgen están pintadas las armas del donante y en los del otro las de la orden franciscana, además de bustos de San Buenaventura y San Bernardino en los recuadros del banco y de la Virgen en el frontispicio. Es de lamentar que no conste el autor o autores de las trazas de estos retablos, pues a pesar de su pequeño tamaño, como propios de encargo privado, presentan estructuras clasicistas de especial relevancia anteriores a la construcción del retablo de El Escorial; sin duda han de ser obra de artífices activos en la Corte.

Más tradicional, en cambio, hay que suponer el que fue de Valdeavero, por el que se registran pagos en las cuentas de

1579. Hasta las de 1582, cobró por él Guillermo de Tolosa, entallador vecino de Guadalajara, y el citado Juan de Cerecedo, pintor de Alcalá. Desde 1584 se paga al escultor, el también citado Francisco de Torres, vecino de Guadalajara. En 1590 hicieron su tasación los pintores Agustín del Castillo y Gaspar de Aguilera, vecinos de Alcalá. Entre los artífices complutenses, es el pintor Juan de Cerecedo quien ocupa el primer lugar en la recepción de encargos. Poco antes de su muerte, que debió acaecer en 1587, se ocupaba del retablo mayor de Bujes y de un colateral de Pozuelo del Rey; por el primero aparece cobrando en las cuentas de 1582 y por el otro en las del año siguiente, y tras su muerte siguió haciéndolo su viuda. Más tardío, aunque también obra de complutenses, fue el retablo de San Blas para Santa María de la Almudena en Talamanca, por el que se registran pagos al escultor Francisco de la Torre y al pintor Salvador Susarte en las cuentas de 1591 a 1593.

El retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial es sin duda la obra más espléndida de todo el siglo y el más rico y costoso de los retablos españoles. Fue construido de 1579 a 1589 de acuerdo con las trazas de Juan de Herrera por voluntad expresa de Felipe II. La estructura inventada por el gran arquitecto es de un clasicismo estricto inspirado en lo vitruviano como no se había usado desde Urrea, a quien supera ampliamente. Se superponen los cuatro órdenes en disminución y se incluyen basamentos y entablamentos en cada cuerpo. Hay cuadrícula de calles, con la central más ancha que las laterales y éstas que las extremas, que no aparecen en el tercer cuerpo por impedirlo la cornisa de los muros; el remate tiene solo la caja central con frontispicio y triángulos laterales, a manera de fachada de templo. Las tres calles centrales se dedican a pintura, a excepción del tabernáculo abajo y el Calvario arriba. Para las calles extremas se reservan las estatuas de bronce, con doble piso de nichos en los

dos cuerpos inferiores y exentas en los dos superiores.

De la arquitectura del retablo y de la doble custodia se ocupó Jacome da Trezzo, el gran lapidario. De los bronce de las custodias, Pompeo Leoni hasta 1582 en Madrid y después, hasta 1589, de las estatuas del retablo en Milán, con la colaboración de su padre Leone (que consideramos insignificante); capiteles, basas, triglifos y otras molduras debieron hacerlas en Madrid sus colaboradores, según sus instrucciones. Los lienzos fueron encargados a diversos pintores, pero, finalmente, Felipe II se decidió por Federico Zuccaro, llamado a España en 1585. No satisfecho plenamente con su labor le despidió en 1586 y fue sustituido por Pellegrino Tibaldi, a quien se deben los dos lienzos del cuerpo bajo y la representación de San Lorenzo en el de encima, ocupándose además de las pinturas del camarín tras el tabernáculo.

La principal peculiaridad de este retablo respecto a los realizados antes y después radica en la riqueza de los materiales: mármoles y bronce, todos los jaspes, rojos sobre todo, y otras piedras procedieron de canteras españolas. Las estatuas del retablo se fundieron en Milán y allí se doraron, lo que entrañó gran dificultad, dado su tamaño. También se utilizó el oro, el esmalte, las piedras preciosas y el cristal de roca en las custodias y en los vasos para el Santísimo.

La estructura clasicista, que no se había empleado nunca de forma tan completa y ostentosa, tendrá gran repercusión posterior por la significación del monumento escorialense.

La iconografía debió tener por inspirador al propio monarca. Él cambió una Anunciación de Veronés por una Adoración de los Magos (de Tintoretto, Zuccaro y Tibaldi sucesivamente). Los programas son diversos: de una parte, San Lorenzo, como titular del templo, aparece en la escena de

su martirio en el centro del segundo cuerpo; la Virgen, en la Asunción, ocupa el centro del cuerpo siguiente. En las esquinas, las cuatro Pascuas; dos asuntos de Pasión –Flagelación y Cruz a cuestras– flanquean adecuadamente el martirio de San Lorenzo y culminan en el Calvario. Desde otra perspectiva, el primer cuerpo es de Infancia, el segundo de Pasión y el tercero de Triunfo. Los Santos, como seguidores e imitadores de Cristo, se escalonan jerárquicamente: Doctores, Evangelistas y Apóstoles; de éstos, Santiago como patrón de España y San Andrés como patrón de la orden del Toisón de Oro, y por encima, a los lados del Calvario, San Pedro y San Pablo. Esta iconografía resalta de manera ortodoxa los principios de la fe católica en lo que se refiere a Cristo, la Virgen y los Santos. La vida de Cristo, descrita a través de los pasajes evangélicos, se completa con la exaltación de la Eucaristía en la custodia y en las prefiguraciones eucarísticas del camarín. El programa, respecto a los asuntos principales y su emplazamiento se repitió exactamente en el retablo de Francisco de Mora y Esteban Jordán para el monasterio de Montserrat (1593-1597), encargo del propio Felipe II.

Durante los veinte últimos años del siglo destacan diversos retablos hechos para iglesias y monasterios madrileños por importantes artífices. A ellos hay que añadir otros para parroquias de fuera de la Corte en que intervinieron tanto artífices vecinos de Madrid como otros de Toledo; con algunas excepciones, el carácter de estos retablos es algo tradicional. No son muchos los conservados, aunque tenemos noticias gráficas o documentales de bastantes más.

El retablo de San Salvador de Madrid es el primero de una larga serie que realizarán el importante entallador toledano Rafael de León (+1593) y su yerno Luis de Villoldo (+1600), bien conocidos por el estudio que les dedicó Rodríguez Quintana. El 23 de enero de 1579 recibe un pago por el que sabemos había sido dada la traza y que debía estar terminado para Pentecostés si-

guiente. En 9 de octubre de 1585 todavía se le debía dinero y la obra había sido tasada en 820 ducados. Es posible que su colaborador fuera el pintor Pablo de Cisneros. En los años sucesivos solo encontraremos trabajando a los artifices toledanos en parroquias de villas y lugares menores.

El retablo mayor de San Andrés de Rascafría, que hace años documentamos, identificando algunas tallas subsistentes, es conocido por una fotografía anterior a 1936. El 26 de octubre de 1581 se dio provisión por el arzobispado de Toledo para que lo hiciera Luis de Villoldo. Se contrató en mayo de 1582 y sus medidas serían de 7'81 x 5'02 m. Constaría de banco y cuatro cuerpos con columnas de órdenes superpuestos: dóricas con fuste entorchado, jónicas con fuste estriado y tercio inferior abocelado y corintias y compuestas con el tercio inferior tallado. Tres cuerpos tendrían cinco calles y el superior sólo tres, con frontispicio por remate. Las calles laterales llevarían ocho imágenes de apóstoles y en las extremas se pondrían seis tableros para pintar historias. Su precio se fijó en 1.200 ducados y a mediados de 1588 se inició un pleito, pues el escultor no había acabado aún el retablo. Por fin fue asentado el 29 de junio de 1592 y Villoldo otor-

gó finiquito el 13 de mayo de 1594 por 994 ducados, haciendo gracia de la diferencia. La pintura y dorado se contrataron con Cristóbal de Velasco (+1617), que otorgó finiquito el 28 de abril de 1608. Las pinturas han desaparecido pero se conservan los bultos de la calle central: *San Andrés, Asunción, Crucificado, Virgen y San Juan*, y siete de los ocho restantes: *San Miguel y San Rafael*, que flanqueaban el Calvario, y *San Juan Bautista, San Bartolomé, San Antón, San Gregorio y San Francisco*. El retablo mostraba aspectos clasicistas pero nada tiene que ver su concepción con la herreriana; más exactamente podríamos calificarlo de manierista, por aspectos tales como la distinta anchura de las calles —laterales más estrechas—, adelantamiento de las tres centrales respecto a las extremas, empleo de frontispicios variados en las distintas cajas de la calle central, que no tenían basamentos, y en las de remate de las extremas, e incluso por la disposición de las pinturas y bultos. El programa iconográfico, tradicional en la calle central y en el banco, es caprichoso en el resto, dependiendo en las tallas de devociones concretas.

Este retablo es muestra ejemplar de cómo el estricto y opulento clasicismo de El Escorial no pudo seguirse radicalmente y

*Juan de Herrera.
Detalle del Octavo
Diseño de
las Estampas
de la Fábrica
de San Lorenzo el
Real de El Escorial
(1583-1598),
grabadas por Pedro
Perret. Representa
una parte
del retablo,
tal como estaba
en 1588 antes de
las modificaciones.*



de cómo predominan por lo general variaciones y desequilibrios propios del manierismo. Citaremos algunos retablos conocidos documentalmente que debieron presentar estas características. El 14 de agosto de 1582 el mismo Villoldo contrató un retablo para la ermita de Nuestra Señora de la Concepción de Collado Mediano, compuesto por una caja con imagen procesional de la Concepción y puertas con figuras de San Bernardo y San Antonio de Padua; su precio, 40.000 maravedís. Este tipo de retablo, encargo propio de cofradías para imágenes titulares que se sacaban en procesión, parece que deriva de otros toledanos con pintura en la tabla central, ya citados. El 29 de marzo de 1582 el pintor toledano Pablo de Cisneros hizo contrato para el retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Cubas y el 10 de septiembre de 1583 traspasaba, por la mitad del precio, la labor de talla a Rafael de León y Francisco de Herrera. Actuación muy normal en la época, aunque no siempre se conoce la documentación de los traspasos. El retablo se hallaba pendiente, por problemas de pagos, en 1602 y finalmente se hicieron contratos con otros artífices en 1619 y 1624.

El obrador de León y Villoldo siguió recibiendo encargos por tierras madrileñas. Antes del 24 de septiembre de 1584 Rafael de León y Juan Bautista Monegro se hacían cargo de dos retablos para la parroquia de Villamanta, pues en esta fecha el segundo traspasó su parte al escultor toledano Sebastián Fernández. En la relación de obras que Villoldo toma a su cargo en 1594, tras la muerte de su suegro, figura un retablo pendiente de tasación en Villamanta. Estella ha publicado una fotografía anterior a 1936 en que se aprecia el retablo mayor, casi todo de pintura, y uno pequeño de un cuerpo con pintura y ático que no nos atrevemos a considerar de León. Otro toledano, el escultor Pedro Martínez de Castañeda, contratada el 8 de abril de 1589 el retablo de la cofradía de la Sangre de Cristo para su ermita en Valdemorillo, por 150 ducados,



*Luis de Villoldo.
Retablo Mayor de
la Iglesia parroquial
de Rascafria.
1582-1592.
Destruído en 1936
casi en su totalidad.*

pero la baja ofrecida por Rafael de León a 100 ducados hizo que de nuevo se adjudicara a éste el día 11 siguiente. Mediría aproximadamente 3 x 2 m. y constaría de un cuerpo con cuatro columnas dóricas cuya caja alojaría la talla de Cristo atado a la columna, y un tablero pintado entre pilastras con busto de Dios Padre bendiciendo como remate; las calles laterales irían rematadas en escudos. Estructuras clasicistas más modernas prescindían ya de las calles laterales. Ignoramos si llegó a hacerse, así como el retablo mayor para San Pedro de Madrid, para el que fue designado Luis de Villoldo por provisión del arzobispado toledano, quien dio poder a su suegro el 15 de abril de 1589 para que otorgara escritura con el cura y mayordomo. El 22 de agosto de 1590 Rafael de León dio poder al escultor complutense Rafael de Herviás para que en su nombre contratara el retablo de la parroquia o de la ermita de Braojos, pues su ubicación no estaba decidida. Por último, sabemos que el 11 de noviembre de 1590 León estaba encargado de realizar los retablos de San Lucas y la Virgen del Rosario para la cofradía de esta advocación de Villa del Prado, con precio límite de 300 ducados. A su muerte, Villoldo se hace cargo del segundo —sin que sepamos si el primero se hizo o no— y firma nueva escritura el

2 de octubre. Nos consta solamente que en octubre de 1597 aún no había cumplido su encargo.

Diego de Urbina continuó su actividad en el último tercio del siglo. A partir de 4 de abril de 1576 tomó a su cargo lo que restaba por hacer de talla en el retablo de Pozuelo de Aravaca (hoy de Alarcón), que él y Giralte, que acababa de morir, habían contratado en 1564. En agosto de 1577, Urbina encargaba a Quintín de Brye, escultor residente en la Corte, siete bultos de medio relieve para el mismo, a seis ducados cada uno. El pintor se había comprometido a terminarlo en cuatro años, pero en 21 de septiembre de 1586 hubo de poner fin mediante otra escritura al procedimiento judicial iniciado contra él por el cura del lugar de Pozuelo, por incumplimiento del contrato. Se obligó entonces a darlo terminado en un año y medio y consta que había cobrado cerca de 1.000 ducados y ciertas cantidades de trigo y cebada desde 1576. Aún el 1 de octubre de 1590, Antón de Morales concertaba con Urbina la entrega de dos escenas de bulto para ese retablo.

Urbina contrató el 4 de noviembre de 1583 un retablo privado de un cuerpo con ático con los testamentarios de Francisco de San Vicente, aposentador del Rey, para su capilla de San Francisco en el monasterio de Santa María Magdalena de la Penitencia. Ponz lo menciona como de sencilla arquitectura y se refiere a las pinturas del Padre Eterno y San Francisco como de escuela de Bartolomé Carducho. Una cédula real fechada el 14 de diciembre de 1586, dada a conocer por Trinidad de Antonio, ordenaba al capellán mayor de la capilla de la Princesa de Portugal de las Descalzas Reales que pagaran a Diego de Urbina *"que por nuestro mandado ha becho quatro retablos para el claustro del dicho monasterio y los tiene ya puestos y asentados en los altares dél"*. El encargo debía provenir de tiempo atrás, pues una cédula de 24 de abril de 1573 ordenaba darle madera para las pinturas, pero su

ejecución debió retrasarse algunos años, o al menos su pago. Las cuatro pinturas sobre tabla, que miden dos varas y tercia por una vara y dos tercias se han conservado en los ángulos del claustro enmarcadas por sencillas molduras clásicas y terminadas en medio punto. Los asuntos representados son: Nacimiento, Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana, Oración en el Huerto y Gloria, mostrando una vez más la tendencia iconográfica de Felipe II de reunir infancia, pasión y triunfo.

El 11 de julio de 1584 el pintor Antonio de Segura, vecino del lugar de Zuazos, obispado de Plasencia, tomó a hacer el retablo mayor de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús, por lo relativo a ensamblaje, arquitectura y talla, por 450 ducados; fue su fiador Diego de Torres, pintor y escultor criado de su Majestad. En octubre de 1585, Segura estaba preso y condenado a pena capital en Plasencia, por una muerte, y se había embargado una casa que tenía en Madrid para responder de la obra del retablo. Luis Navarro, ensamblador, y Miguel Martínez, escultor, tasaron lo que faltaba por hacer y algunas demasías respecto a lo contratado, entre otras, seis cuadros que había pintado fuera del encargo, y el preso resultaba alcanzado tan solo en 27 reales, dándose lo poco que faltaba por hacer al ensamblador Jerónimo García de Robles. La relación de Segura con El Escorial y que hubiera hecho el retablo encargado por Felipe II para el monasterio de Yuste (1580-1582) pueden explicar la llamada de los jesuitas. La traza del retablo extremeño se debe a Juan de Herrera pero en el ejemplar del Colegio no se menciona al autor.

Las noticias sobre ejecución de nuevos retablos en el territorio de la actual comunidad madrileña hacia fines del siglo XVI son ya tan abundantes que parece imposible hacer siquiera una referencia a todos ellos, desaparecidos en su inmensa mayoría. Los contratos de compañía entre artistas para realizarlos se multiplican así co-

mo las cesiones por parte de quienes habían obtenido la provisión del arzobispado para ejecutarlos, lo que unido a la complejidad de la trama de sucesivas contrataciones para cada ejemplar haría desmesuradamente larga una relación pormenorizada de datos sobre los mismos. Tan sólo haremos referencia a los más importantes.

De gran tamaño debió ser el retablo mayor de la iglesia de Leganés. Se inician los pagos al escultor Miguel Martínez en las cuentas de 8 de diciembre de 1584 con una pequeña cantidad y a partir de febrero de 1586 se documentan los siguientes a favor del pintor del Rey Diego de Torres, que siguió cobrando hasta 1596, en que se tasó finalmente la obra en 2.100 ducados. Estos dos artifices, junto con el ensamblador Mateo González y la viuda del escultor Diego de Espinosa, dieron poder el 12 de octubre de 1593 para cobrar el retablo que habían hecho para la villa de Odón; la mitad para el pintor y la otra mitad para ensamblador y escultores. En 1579, Alonso Carrera, escultor, y Juan de Brizuela, entallador, habían contratado el sagrario de esta misma parroquia, así como una figura de Santiago, con provisión para continuar luego la obra del retablo, de la que debieron hacerse cargo más tarde los anteriormente citados.

En Miraflores de la Sierra el escultor Alonso de la Plaza recibía pagos por el colateral de la epístola a partir de 17 de mayo de 1590, y el pintor antuerpiense Isaac de Helle desde 2 de diciembre de 1593. En 1 de junio de 1596, muerto éste, la compañía del ensamblador Luis Navarro y el escultor Alonso Vallejo se hizo cargo de la obra, en que faltaban algunos elementos de escultura, y en marzo de 1598 estaba terminado. Ambos en compañía y con el pintor Pedro de Torres sustituyeron también en agosto de 1597 a Helle en el retablo de Collado Mediano, que éste había iniciado. El retablo de la ermita de Nuestra Señora del Rosario de Colmenar Viejo debió ser de gran tamaño y las noticias sobre él empiezan en 1594. Debió adjudicarse al escultor

Miguel Martínez y al pintor Luis de Carvajal, que lo cedieron el 24 de agosto de ese año a Alonso Vallejo y al pintor Hernando de Ávila y Vallejo lo aportó por su parte a su compañía con Navarro, firmándose contrato el 9 de noviembre. Por muerte de Ávila, el 18 de abril de 1597 se hicieron cargo de su parte en la obra su hijo Alonso y el dorador y pintor Pedro de Torres.

Retablo de la Iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial de Abajo. Obra de Francisco de Mora en 1595. Con pinturas de Juan Gómez.





Retablo de la Encarnación, con lienzo de Patricio Cajés. 1589-1593. Iglesia parroquial de Torrelaguna.

En 1591, Sebastián Martínez, organista de las Descalzas Reales, concertó en nombre del cura de la iglesia de Fuente del Saz con el pintor Francisco López un retablo con la historia del Tránsito de Nuestra Señora. En 17 de agosto de 1594 el escultor Agustín de Campos contrataba un retablo para la capilla mayor del monasterio de Carmelitas descalzos de Manzanares. El ensamblador Diego Xaqués se ocupaba el 8 de noviembre de 1599 del retablo de la parroquial de Villarejo de Salvanés, de lo que hacía protesta ese día el ya citado Luis Navarro, pues lo estaba haciendo sólo y se habían comprometido a hacerlo en compañía.

Dos retablos de estos momentos finales del siglo han podido sobrevivir en otras dos localidades madrileñas: uno en Torrelaguna (1584) y otro en la iglesia pa-

roquial de San Bernabé de El Escorial (1595).

El retablo de la capilla de la Encarnación, situada en el lado de la epístola de la parroquial de Torrelaguna, fundada por Ferrán López de Segovia, responde al tipo de lienzo enmarcado y encajado en el muro que ya hemos mencionado en el claustro de las Descalzas Reales. El 24 de agosto de 1585 Patricio Cajés, pintor de su Majestad, concertó con Juan Gaytán, albacea del fundador, el hacer este retablo según su propia traza. El concierto y condiciones fueron ratificadas el 21 de enero de 1589 y el precio se fijó en 450 ducados. Debía concluirse en año y medio y acabarse y asentarse a contento de Juan de Valencia, trazador de las obras de su Majestad. El 30 de marzo de 1591 aún no estaba terminado pero sí el 1 de septiembre de 1593. El asunto representado es la Encarnación con una gloria poblada de ángeles y Dios Padre y profetas al pie. La pintura lleva un anagrama que ha sido interpretado de diversas formas pero que recoge el nombre del pintor Cajés: Patritio.

La importante actividad de Francisco de Mora se concreta en un retablo conservado en la parroquial de El Escorial de Abajo. El arquitecto trazó el templo y también el retablo mayor en 1595. Su estructura es propia de fines del siglo: un gran cuerpo entre columnas corintias en isla o adelantadas con banco y entablamento y otro pequeño rematado en frontispicio con pequeños aletones triangulares. El friso lleva adorno en relieve de roleos y ángeles que sostienen una tarjeta. El lienzo central representa el martirio de San Bernabé y otras escenas de su vida y el del ático un Treno por Cristo muerto; en los pedestales de las columnas, tablitas con San Juan Evangelista, San Felipe, Santiago el Menor y San Mateo; en el banco, el martirio de San Lorenzo y San Jerónimo. Las pinturas son obra del conquense Juan Gómez (1555-1597), casado con la hermana de Mora, activo en la Corte desde 1592 y pintor del Rey desde enero de 1593. Recibió

pagos por el retablo desde marzo de 1595 hasta septiembre de 1596; el 5 de agosto de este año Patricio Cajés retasó el retablo en 1.000 ducados. El clasicismo de los elementos no impide una proporción manierista entre los dos cuerpos.

La trascendencia y envergadura de los retablos que se hicieron para iglesias y monasterios de la Corte debió sobrepasar ampliamente la de todos los hasta ahora



citados. Francisco de Mora, maestro mayor de las obras reales, trazó al menos dos retablos para colocar en el monasterio de Atocha, de patronato real. El primero fue pagado por doña Beatriz de Velasco, viuda de don Rodrigo Manuel, capitán de la guardia española, para su capilla, y se concertó el 8 de julio de 1593 en 1.500 ducados con el ensamblador Francisco Verdugo y el pintor Juan Gómez, su cuñado. El segundo fue el retablo en que había de colocarse la imagen de Nuestra Señora de Atocha, y se contrató por Pompeo Leoni, Alonso Vallejo y Pedro de Torres el 13 de agosto de 1598. Su precio fueron 1.500 ducados, de los que Leoni rebajó 100 por vía de limosna. El 29 de agosto de 1603 estaba acabado de ensamblaje y talla y se iniciaba su dorado, pagando el convento los 300 ducados que estaban comprometidos para el mismo. El dorador Diego de Baeza realizó la obra por 370 ducados y el resultado de la misma para la compañía fue negativo. El retablo de la capilla mayor del convento de San Felipe debió plantearse como una obra grandiosa, pues el 20 de julio de 1595 los frailes se proponían encomendarlo a los mejores pintores y entalladores que se hallaran. Así debió hacerse, aprobándose en 6 de octubre de 1595 pagar a Pompeo Leoni 900 ducados por nueve bultos en madera para el mismo, de los que Pompeo no debió ser autor y que perecieron en el incendio de 1718 sufrido por el convento. Hay noticia de que algunos años antes de esta fecha, doña María Manuel, dueña de honor de la infanta Isabel, había costeado un retablo para la capilla que tenía en San Felipe, para el que se encargaba el 26 de agosto de 1592 un crucifijo a Leoni, que no debe ser el que se conserva en la Academia de San Fernando, aunque así se haya insinuado, pues parece que procede del convento de mínimos de la Victoria.

Obras menores debieron ser los retablos de la memoria de doña Elvira de Saavedra para la parroquial de San Andrés, según concierto de 8 de julio de 1593 con

El Greco. Bautismo de Cristo.

1596-1600. Madrid, Museo del Prado.

Procede del retablo del Colegio de Doña María de Aragón, de Madrid.

el ensamblador Mateo González y los pintores Gabriel Montes y Juan Cimbrano, y el colateral de Santa Lucía en San Felipe, por Agustín de Campos y Luis Navarro, quienes en 11 de marzo de 1598 aceptan una viña en pago del mismo.

El último gran retablo del XVI madrileño fue el de la iglesia del colegio de la Encarnación de agustinos calzados, fundado por doña María de Aragón, dama de honor de la reina Ana. Fue contratado por el Greco y don Jerónimo de Chiriboga, canónigo de Talavera y testamentario de la fundadora, el 20 de diciembre de 1596 para ejecutar en tres años; apenas sobrepasado el plazo, el 12 de julio de 1600, un carretero se comprometía a trasladarlo de Toledo a Madrid. La estructura de la obra ha sido objeto de discusión, pues ninguna de las fuentes antiguas se refiere a ella y ni siquiera se menciona si los lienzos eran tres o seis. Opinamos que el retablo se compuso de tres calles y dos cuerpos con un evidente carácter manierista reforzado por la proporción de los lienzos, cuya altura es más del doble de su anchura salvo en la calle central. El precio cobrado, casi 6.000 ducados, hace pensar, también, en seis lienzos. En el cuerpo inferior, la *Encarnación*, advocación del Colegio, iría flanqueada por *Nacimiento* y *Bautismo*, y en el superior la *Crucifixión*, normal remate en los retablos de la época, entre la *Resurrección* y *Pentecostés*. El *Nacimiento* se conserva en el museo de Bucarest y los demás en el del Prado.

Orientación bibliográfica:

- M. AGULLÓ COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada 1978.
ID., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid 1981.
T. DE ANTONIO SÁENZ, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete,*

Luis de Carvajal y Diego de Urbina, Madrid 1987.

ID., "Sobre unas obras de Diego de Urbina en el monasterio de las Descalzas Reales en Madrid" en *Cinco siglos de arte en Madrid*, Madrid 1991, 179-184.

-*Artificia Complutensia*, Madrid 1989.

-*Catálogo de obras restauradas. 1967-68. Sección de pintura*, ICROA, Madrid 1971.

M.A. CASTILLO OREJA, "La selección del encargo: Felipe Bigarny en las empresas artísticas de Cisneros", en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid 1994, II, 789-807.

J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Retablos inéditos de Juan de Borgoña", *A.E.A.* 209 (1980), 27-56.

ID., "Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitrubio", *A.I.E.M.* XVII (1980).

ID., "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", *A.E.A.* 220 (1982), 351-374.

R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid 1993.

M. ESTELLA, "La iglesia parroquial de Pinto y su púlpito: datos documentales sobre los artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI", *A.I.E.M.* XVI (1979), 177-181.

ID., "Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI", *A.I.E.M.* XVII (1980), 41-65.

ID., "El testamento de Juan Francés, maestro de cantería. Notas sobre su vida y sus obras en la capilla del Obispo, Navalagamella y Villamanta", *A.E.A.* 233 (1986), 96-106.

ID., *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*, Madrid 1990.

M. ESTELLA Y S. CORTÉS, "Los retablos documentados de Fuentelaencina y Auñón y noticias sobre los de Pozuelo del Rey y Renera", *A.E.A.* 246 (1989), 131-156.

- Exposición conmemorativa del primer centenario de la diócesis de Madrid-Alcalá*, Madrid 1986
- P.M. IBÁÑEZ, *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*, Cuenca 1991.
- Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Madrid 1970.
- Madrid en el Renacimiento*, Madrid 1986.
- F. MARÍAS, "Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI", *A.E.A.* 215 (1981), 319-340.
- J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Estructura y tipología del retablo mayor del monasterio de El Escorial", en *Real Monasterio Palacio de El Escorial, Estudios inéditos en el IV centenario de la terminación de las obras*, Madrid 1987, 203-220.
- I. MATEO GÓMEZ, *Juan Correa de Vivar*, Madrid 1983.
- ID., "Cuatro tablas de Pedro de Cisneros en la iglesia de Valdemoro", *A.E.A.* 279 (1985), 44-51.
- ID., "El retablo de Horcajo de la Sierra: su autor y filiación artística", en *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid 1981, 283-290.
- I. MATEO GÓMEZ Y M. DÍAZ PADRÓN, "Juan Correa de Vivar y los retablos del convento de clarisas de Griñón (Madrid)", *A.I.E.M.* XVIII (1981), 91-97.
- A. MAYER, "El retablo mayor de la iglesia de la cartuja del Paular", *B.S.E.E.* (1923), 257-258.
- A. DE LA MORENA Y OTROS, *Catálogo monumental de Madrid. I. Colmenar Viejo*, Madrid 1976.
- A. PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid 1715 y 1724.
- C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*, en *Memorias de la Real Academia Española*, XI, Madrid 1914.
- A. PONZ, *Viage de España*, Madrid 1772-1794.
- F. PORTELA SANDOVAL, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia 1977.
- Reyes y Mecenas*, Madrid 1991.
- J. RIVERA, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid 1984.
- M.I. RODRÍGUEZ QUINTANA, "Hernando de Ávila y Luis de Velasco: el retablo de El Casar de Escalona y otras noticias", *A.E.A.* 245 (1989), 15-33.
- ID., "Noticias, hipótesis e interrogantes en torno al obrador Tovar-Linares", *A.E.A.* 254 (1991), 181-195.
- ID., *El obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo*, Toledo 1991.
- J.K. STEPPE *Mécénat espagnol et art flamand au XVIe siècle en Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700*, I, Bruselas 1985, 247-279.

RETABLOS MADRILEÑOS DEL SIGLO XVII

Alfonso E. Pérez Sánchez
Universidad Complutense. Madrid

Aunque el siglo XVII suele considerarse el "gran siglo barroco" y así se ha convenido en aceptarlo, entendiendo la denominación *barroco* más en términos cronológicos que estrictamente estilísticos, el estudio atento de las formas hace ver que, en los retablos, como en la arquitectura toda, la aparición de elementos decididamente barrocos —en lo que esto implica de acentuación de los elementos decorativos y de unificación expresiva y focal—, es relativamente tardía y una buena parte de los retablos realizados en el primer tercio del siglo, y aún quizás en toda la primera mitad, pueden ser considerados como epígonos del clasicismo de fines del siglo XVI.

Sólo en la segunda mitad del siglo XVII podemos hablar de verdadero barroquismo, que penetra, sin solución de continuidad, en el siglo XVIII.

La tipología del retablo madrileño, casi siempre de madera dorada y policromada, es relativamente sencilla de definir.

Los retablos más espectaculares son siempre los mayores en iglesias parroquiales o conventuales, que cubren el testero de la nave, y ostentan, en lugar principal, en escultura o pintura, la imagen o lienzo del titular de la iglesia, y conceden también importancia excepcional al Sagrario, concebido casi siempre como un templete o caja cerrada, generalmente dorada, y en ocasiones encuadrada ostentosamente en un arco triunfal, o, al final del siglo, por cortinas fingidas de talla que realzan la presencia del "manifestador", casi siempre superpuesto al

Sagrario, que permite la exhibición pública del Sacramento para su adoración. Es relativamente frecuente que Sagrario y manifestador se realicen con ciertas tramoyas que permitan la apertura y cierre de las trampillas de las puertas, de modo ciertamente escenográfico.

Un especial tipo de retablo, del que hay —o hubo— algunos ejemplos importantes en Madrid, es el templete o baldaquino exento, que alberga, aislada, permitiendo la contemplación desde diversos ángulos, una imagen de especial devoción (el Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera, por ejemplo), unas reliquias insignes (Capilla de San Isidro, en San Andrés), o que enfatiza el culto eucarístico, a modo de un gigantesco manifestador (Bernardas de Alcalá de Henares).

Aunque a principio de siglo sea frecuente el gran retablo de múltiples compartimentos, con lienzos y esculturas alternadas (Getafe, Santorcaz, Algete), se tiende, desde relativamente pronto, a concentrar en la calle central el elemento significativo y a realzarlo con columnas colosales, que unifiquen los contiguos cuerpos y subrayen el valor de coronamiento del ático, con frecuencia ceñido al cascarón del ábside en iglesias de planta poligonal, lo que obliga a una cierta estructura en profundidad, subrayada con la disposición escalonada de las columnas al avanzar el siglo. La aparición de las columnas salomónicas, desde al menos 1641, contribuye, en la segunda mitad del siglo, a la mayor opulencia formal de los retablos, que se hace ostentosa y colosalista a fines del mismo.

Junto a los grandes retablos mayores, existen los retablos colaterales en las grandes iglesias, —que acompañan, con un cierto sentido rítmico, al mayor y se hacen eco de su estructura, aunque con menores dimensiones— y, sobre todo, los retablos de capillas, siempre más reducidos de porte, limitados generalmente a un gran lienzo o a una hornacina o caja para escultura, flanqueados por columnas, rematados por un ático, y que incorporan el Sagrario al banco, de modo muy discreto. Hay abundantes ejemplos en que el retablo, en realidad, se reduce a una moldura o marco para el gran lienzo, sin elementos propiamente arquitectónicos.

Sebastián de Herrera Barnuevo. Proyecto de altar (entre 1664-1670). Madrid. Biblioteca Nacional.

Desde la sobria desnudez de los retablos de comienzos de siglo, en la herencia herreriana, sin apenas decoración alguna y con remates de pirámides y bolas, hasta la opulencia decorativa, vegetal y angélica de los del umbral de 1700, en la comarca madrileña puede seguirse toda la evolución formal y expresiva, a través de la obra de una serie de artífices cuya personalidad va revelando la investigación reciente.

Hay sin embargo un problema no totalmente resuelto respecto a la paternidad de los retablos. Obras contratadas generalmente por equipos o talleres en cierto modo artesanos, no queda claro en muchísimos casos el reparto de responsabilidades. Hay, ante todo, un *tracista* que proporciona el dibujo, a veces sumamente detallado, de lo que el retablo ha de ser. Hay también *ensambladores*, que realizan toda la labor de carpintería del conjunto, responsabilizándose de la perfecta estabilidad del retablo, y de su estructura y probablemente también de la talla decorativa, y hay, por supuesto los *escultores* y *pintores* a quienes corresponde la realización de los lienzos, o de las imágenes de talla que el retablo incorpore.

Es frecuente que al contratar un equipo de ensambladores y escultores (que suelen trabajar juntos) la ejecución de un retablo, se hable de una traza previa de otra mano.



Y hay testimonios de protestas del autor de una traza, al temer que en la ejecución —adjudicada por el procedimiento de subasta a la baja—, se pierdan determinados efectos y calidades planteadas por el tracista. Es seguro que, sobre todo en los años centrales del siglo y aún en la segunda mitad, fueron pintores los que suministraron trazas, y la abundancia de dibujos de este carácter obra de Alonso Cano, Herrera Barnuevo o Francisco Rizi, así lo atestiguan. Pero luego parece que la iniciativa pasa a los escultores y ensambladores. Churriguera, por ejemplo, ha dejado una notable serie de dibujos para retablos, y a él debemos —ya entrado el siglo XVIII—, un verdadero manifiesto de lo que debe ser la correlación entre el pensamiento —concretado en el dibujo— y la ejecución.

Pero a veces poseemos documentación fragmentaria de algunas obras importantes, que nos proporcionan el nombre de un escultor o de un ensamblador, pero ignoramos si la traza a él corresponde o es obra de otro. Y es muy frecuente que se silencie en los contratos el nombre del pintor

de los lienzos, o que se indiquen algunos nombres a título alternativo. En general, en los retablos con pinturas, éstas se realizaban después de concluida la ensambladura, y con frecuencia era el ensamblador el que contrataba directamente con el pintor o pintores. El dorado era obra de especialistas, y se contrataba también por separado, a veces varios años después de concluida la talla y de asentado el retablo. Es muy variada pues, la documentación que sobre un determinado retablo puede poseerse y no siempre es definitiva.

El Monasterio de El Escorial y sus soluciones arquitectónicas y decorativas dejaron amplísima huella en toda la etapa inmediatamente posterior. El sobrio, severo y riguroso clasicismo de su retablo mayor, con su canónico sucederse de los órdenes y su claridad compositiva, ejercerá amplia influencia no sólo en Madrid y su comarca más próxima, sino en toda España.

Pero es lógico que sea en las zonas geográficamente más inmediatas donde la presencia del modelo escurialense se hace más constante e intensa. Por supuesto que no será posible encontrar imitaciones directas en cuanto a los materiales. La riqueza de mármoles, jaspes y bronce del retablo del Monasterio se corresponde con la magnificencia del soberano y tiene carácter excepcional, pero ciertas singularidades, que suponían, de hecho, una ruptura con la tradición del retablo español precedente, sí van a ser recogidas y perdurarán largo tiempo. Fundamentalmente, la supresión de los relieves narrativos, sustituidos por lienzos, la desnudez de las columnas, que renunciaban a la rica decoración de sus fustes—tan frecuente en tiempos pasados— y la sobriedad de los entablamentos, respetuosísimos con las proporciones y el modelo canónico.

El gran retablo escurialense diseñado por Juan de Herrera en 1579, va a ser estudiado atentamente y sus enseñanzas, interpretadas en material más modesto. La madera, dorada al modo tradicional para

los elementos arquitectónicos, sustituirá al mármol y el jaspe, y, policromada y estofada, reemplazará al bronce en la escultura figurativa. Los amplios campos van a dar ocasión a los pintores, que desplegarán sus mejores inventivas en los grandes lienzos de dimensiones más o menos iguales, dispuestos como piezas de un gran damero, que cumplen una función ilustrativa y narrativa de amplia lectura, generalmente de abajo a arriba y de izquierda a derecha.

Pero en el Monasterio había también una serie de altares con un solo lienzo grande, cuyo "retablo" estaba constituido por la moldura o marco del cuadro, con algún elemento que subrayaba su carácter de tal: un ligero banco o predela y un ático de remate arquitectónico, a modo de frontón, a veces partido. También este modelo, simple y funcional, va a ser utilizado como punto de partida para retablos menores, laterales o secundarios, dedicados a un Santo, o depositarios de determinadas devociones privadas.

Los arquitectos y tracistas vinculados a la Corte, y discípulos de algún modo de Herrera, serán los que en los primeros años del siglo XVII encarnen esa actividad. Francisco de Mora (h. 1550+1610) primero, y su sobrino Juan Gómez de Mora (1585+1646) después, son los más importantes creadores de la primera mitad del siglo y a sus trazas responden buena parte de los retablos importantes realizados entre 1590 y 1620; y no sólo en la comarca madrileña, bajo la protección y el Patronato real. De Mora fue el destruido del Monasterio de Montserrat en Cataluña (realizado entre 1593-1597) y el de la Merced de Madrid, también destruido, y de Gómez de Mora los del Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, realizado por Juan Muñoz, y ya casi concluido en 1615 pero desaparecido, el de la Encarnación también de Madrid, luego desmontado, con lienzos de Vicente Carducho de 1616, el de San Antonio de los Portugueses, perdido, de 1631-33, también con lienzos de Carducho, y el de Guadalupe (Cáceres), trazado en 1614, con los lienzos,

una vez más, de Carducho, acompañado ahora por Eugenio Cajés, y por fortuna conservado, así como su dibujo preparatorio, informándonos con precisión de la sutil adaptación del esquema escurialense a los tiempos nuevos. Significativo de una cierta "barroquización" es el hecho de que, frente al riguroso sucederse de los órdenes de abajo a arriba en los sucesivos cuerpos del retablo de El Escorial (dórico-toscano, jónico y corintio), tanto en Montserrat como en Guadalupe sea el corintio el empleado en todos los cuerpos, acentuando su valor simbólico, ya que este orden se considera "dedicado a la Virgen", tal como indica el propio Gómez de Mora en el texto que acompaña al dibujo de Guadalupe.

En contacto con el mundo escurialense, por su directa relación con Pompeo Leoni, está un artista, escultor y quizás tracista, cuya personalidad se va perfilando en los últimos años: Antonio o Antón de Morales, nacido en Granada, pero documentado ya en Madrid en 1589, a quien se debe la ejecución del retablo mayor del Convento de las Carboneras y quizás los colaterales, concluidos en 1622, buen ejemplo de severidad clásica y de amplio uso de la pintura, ejecutada aquí también por Vicente Carducho, que como vemos, casi monopoliza la pintura de todos los retablos significativos en el primer tercio del siglo.

En el contrato de un retablo que Morales había de hacer para un convento de Valladolid, dado a conocer recientemente por Mercedes Agulló, encontramos el testimonio documental de ese cambio de preferencias de la escultura a la pintura, que es una de las características fundamentales del paso del XVI al XVII. Aunque en un primer contrato Morales se comprometía a hacer el retablo de escultura, "de medio relieve", en un contrato nuevo se establece que las historias "no se hagan sino de pincel por ser cosa más "pulítica" (sic) y que se usa y practica más en todas las obras que se hacen para su Magestad", encomendándose precisamente a Vicente Carducho la ejecución de los lienzos.

Más joven, Alonso de Carbonell (h. 1590+1660), escultor y tracista de retablos, y a veces arquitecto, que fue aprendiz de Morales y trabajó con el toledano Giraldo de Merlo, ejecutor del retablo de Guadalupe, prolonga este gusto clásico con ciertos detalles de tradición manierista, pero avanzando decididamente hacia un sentido unitario que se manifiesta espléndidamente en un dibujo de la Biblioteca Nacional, firmado de su mano. En este dibujo, como en algunos de los retablos mencionados (los de las Carboneras, de Antón de Morales, o el de la Encarnación, de 1616, conocido por descripciones litera-

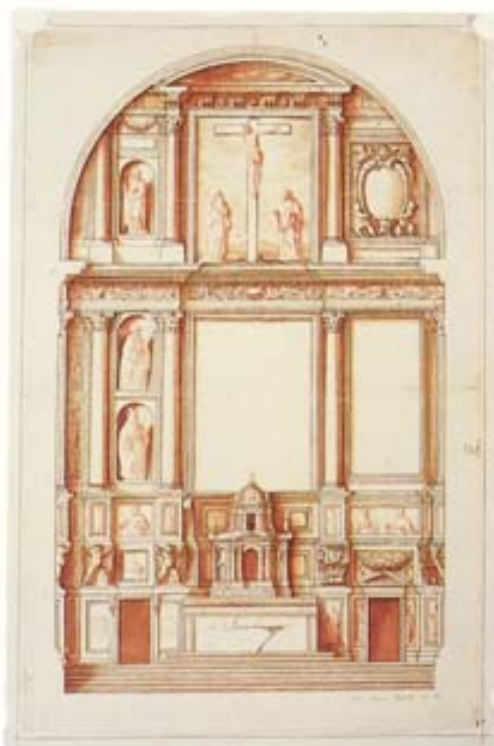
Panteón del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Grabados de Pedro Villafranca en 1654.



rias muy precisas), se advierte el progresivo desarrollo del lienzo central que se erige en protagonista absoluto. Las calles laterales suelen llevar estatuas en hornacinas y casi siempre va sobre ellas un recuadro con pinturas, y el segundo cuerpo tiende a convertirse en su simple ático. En el dibujo de Carbonell, se ofrecen, muy significativamente, dos soluciones para las calles laterales, una con dos hornacinas para estatuas, y otra, con un recuadro más estrecho, para lienzo. Ejemplos de este tipo son relativamente abundantes. Véase, por ejemplo, el de la iglesia parroquial de Fuentidueña de Tajo.

El retablo mayor de la parroquial de Getafe, realizado por él en 1612 y concluido en 1618, aunque las pinturas no se contratan hasta 1639, es, sin embargo, un ejemplo muy significativo de la fidelidad al esquema de El Escorial. Los órdenes se respetan rigurosamente en su superposición canónica y los recuadros con lienzos se alternan con esculturas de bulto redondo en hornacinas. En la calle central, más ancha, y destacada por un frontón curvo sobre una especie de arco triunfal en el cuerpo bajo, que sirve de marco al soberbio tabernáculo cupuliforme –en el que hay que ver también un recuerdo del de El Escorial–, no se sitúan pinturas sino esculturas, siguiendo con ello una tradición más “castiza”. En el ático, va un soberbio *Calvario* de escultura.

Esta disposición, con pinturas sólo en las calles laterales y gran tabernáculo en la central, cobijado bajo un gran arco, se repite en otros retablos de amplia dimensión, de fechas próximas, o inmediatamente posteriores, tales como, en la zona de Madrid, el de Algete, documentado en lo que a su traza se refiere entre 1612-13, y cuyos lienzos firman Carducho y Cajés en 1619; el de Cebrenos (Ávila), de muy directa derivación escurialense, con pinturas de Luis Fernández, cuya conclusión se fecha, por una inscripción, en 1625 y, más tardío, el de Santorcaz, obra de un entallador madrileño, Miguel González, dorado



*Alonso de Carbonell.
Traza de un retablo,
bacia 1620-1625.
Madrid, Biblioteca
Nacional.*

en 1657, y cuyos lienzos fecha Francisco Camilo en 1656.

Carbonell, no sólo realiza retablos de compleja estructura, sino que también traza otros más sencillos, con un sólo lienzo grande, y un banco o predela de pequeños recuadros, derivación tardía del más sencillo modelo escurialense. Suyos son los retablos, de este carácter, de diversas capillas de la Iglesia de Torrelaguna, el de la *Asunción*, firmado en el lienzo de Cajés en 1629 y el de *San Felipe*, también de Cajés, en 1630.

En las últimas obras de Carbonell, y sobre todo, en las de otro tracista importante que comienza sus trabajos en fechas próximas a 1620, el lego jesuita Francisco Bautista, –llamado a ocupar puesto importante en la historia de la arquitectura española– aparecen una serie de elementos nuevos, especialmente en lo decorativo, que suponen un considerable avance en dirección barroca y que pueden relacionarse con la llegada a Madrid, en 1616, de un personaje importante: el noble italiano

Retablo de la Sagrada Familia en la Iglesia de San Isidro, (Madrid). Se puede apreciar la iconografía original del lienzo central, obra de Herrera Barnuevo.

Juan Bautista Crescenzi, llamado a dirigir la decoración del Panteón Real de El Escorial. Hombre de empresa, perfecto organizador de trabajos arquitectónicos-decorativos, va a ser visto, pronto, como un "renovador", si no en lo constructivo sí, desde luego en lo decorativo. Los frisos de roleos, carnosos y vibrantes, que introdujo, en bronce, en el Panteón Real, pasan pronto a invadir los retablos. Y aunque se trate, como es bien sabido, de un motivo ampliamente usado en la arquitectura romana clásica, e incluso en los modelos vigolescos, su sensualidad y riqueza de claroscuro enriquece de modo bien manifiesto la severa desnudez matemática de lo herreriano y postherreriano más estricto. En los reta-

bllos de las Carboneras, ya citados, obra de 1622-25 aparecían también ya esos roleos abultados, así como grandes hojas de acanto en las ménsulas de los laterales.

El Hermano Bautista en su retablo de los Jesuitas de Alcalá de Henares, en el que se ha visto influencia del mundo del Greco y de un cierto manierismo toledano de origen paladiano –al acentuar la calle central con un sistema de frontones partidos que cargan sobre parejas de columnas y engloban en una sola unidad estructural la verdadera calle central y los intercolumnios inmediatos–, llena también los frisos, los pedestales y los recuadros con rica decoración vegetal, que presta al conjunto una riqueza decorativa que contrasta con la severidad que todavía Carbonell manifestaba en Getafe, aunque en el dibujo de la Nacional, más tardío sin duda, incorpore también esos frisos de rica carnosidad.

Al Hermano Bautista se debe seguramente el templete del convento alcalaíno de las Bernardas en el que se repiten los mismos órdenes, frontones sobre columnas pareadas y decoración de roleos, del retablo de los jesuitas. Por su original disposición exenta, puede considerarse como punto de partida de un tipo que tendrá luego desarrollo amplio, como veremos, y también han de ser suyos los sobrios y elegantes retablos de las capillas radiales de la iglesia, de un solo lienzo grande, recordado en medio punto, entre pilastras cajeadas con menuda decoración de "candelieri", sobre las cuales van unas robustas ménsulas de acanto que sostienen un entablamento sencillo y un frontón curvo, partido, con gruesas volutas. El conjunto será de 1620, en que están fechados los nobles lienzos de Angelo Nardi, autor también de las pinturas de los pedestales del retablo-baldaquino.

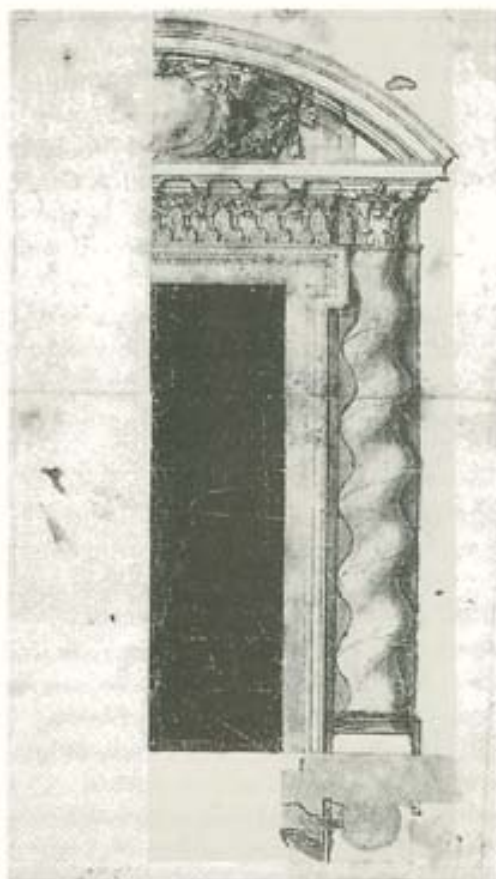
Trasladado a Madrid en 1629, Francisco Bautista tiene papel importante en la iglesia del Colegio Imperial de los Jesuitas (hoy San Isidro) donde asume la obra iniciado por el hermano Pedro Sánchez, y



donde traza algunos retablos. Subsiste, tristemente bastardeado, el de la *Sagrada Familia* (hoy de la Virgen del Pilar), de estructura sencilla de una sola calle, sobre banco, flanqueado por dos pares de columnas que sostienen entablamento y con un arranque de frontón curvo, coronado por un ático rectangular, también de frontón curvo, sostenido sobre columnillas, que lleva una gran caja para lienzo de perfil quebrado. Entablamento y tableros llevan decoración vegetal en todo análoga a la de Alcalá. Por toda la comarca pueden señalarse retablos concebidos de modo análogo, que demuestran el éxito y la difusión del tipo.

Muy longevo, el Hermano Bautista, continuó activo hasta el fin de sus días en 1679, con ochenta y cinco años. En 1645, interviene con Pedro de la Torre en la traza del retablo de la Fuencisla en Segovia y en 1664, traza el baldaquino de la Capilla del Cristo de los Dolores, en la Orden Tercera, que supone ya la última fase de su evolución, en sentido más aéreo, con capiteles compuestos, cúpula calada y sorprendente sobriedad decorativa.

A fase estilística no demasiado distante, con elementos ciertamente próximos, existe en el pueblo de Braojos un importante retablo dedicado a la *Asunción de la Virgen, San Miguel y San Idefonso*, que ejemplifica muy bien como esa transformación, a partir de los modelos escurialenses, se realiza también en tierras vallisoletanas. El retablo, contratado en 1628 y terminado en 1633, es obra del ensamblador vallisoletano Juan Velázquez, habitual colaborador del gran escultor Gregorio Fernández, autor también de las esculturas de la calle central del retablo, cuyas pinturas, en los laterales, son una vez más, obra de Vicente Carducho. Su presencia en tierras madrileñas se debe a la voluntad del donante, patrono de la capilla, un Alonso de Vargas bienhechor de la parroquia. El tono viñolesco de la estructura general y los remates de pirámides y bolas, enlazan con otras obras ya citadas.



*Alonso Cano.
Dibujo de orden
salomónico,
bacia 1650-1667.
Madrid. Biblioteca
Nacional.*

Llegado a Madrid desde Sevilla en 1638, Alonso Cano, escultor, arquitecto y pintor, viene a inscribirse en este ambiente de tímida renovación, impregnada ya de los motivos comentados y poseído aún por la admiración hacia Crescenzi, muerto en 1635.

El papel de Cano en la renovación del retablo madrileño ha sido quizás exagerado por la crítica tradicional, pues en realidad, obras suyas documentadas con precisión no existen, ya que los retablos de la Virgen de la Paz y del Niño Jesús en Getafe, que se le atribuyen –y en los que dejó pinturas importantes– están, en realidad, documentados –uno al menos– a nombre del escultor madrileño Salvador Muñoz. Nada impide, sin embargo, pensar que interviniese en la traza, pues abundan dibujos de su mano que se relacionan directísimamente con lo que estos retablos muestran, siempre en cierta relación con motivos de Crescenzi en

*Retablo
de San Antonio
de Padua en el
Hospital del Buen
Suceso de Madrid
(siglo XVII). Dibujo
y grabado de
Matías A. de Irala
en 1740. Madrid.
Museo Municipal.*



El Escorial, tal como señaló Pita Andrade. El dibujo que guarda el Prado para un retablo dedicado a San Juan de Dios, presenta frisos con roleos análogos a los vistos en el Hermano Bautista, y el sagrario, a modo de templete clásico recortado sobre un arco evoca, todavía, los precedentes vistos en el retablo del Escorial, en el mayor de Getafe, o el de Cebrenos, como si el descubrimiento del ambiente madrileño fuese rápidamente asimilado por el artista recién llegado. Pero los citados retablos de Getafe, de 1645, presentan ya una serie de novedades que acostumbramos a vincular a Cano y que serán ya usuales en la retablistica de la segunda mitad del siglo. Junto a los entablamentos de roleos vegetales del cuerpo bajo, con modillones muy abultados, en el segundo cuerpo y en el ático encontramos pilastras cajeadas con abultadas hojas de col a modo de capiteles, y guirnalda de frutos de carnosos relieve, que penden sobre las superficies apilastradas o a los lados del ático. Ese peculiar golpe de follaje carnosos, que evoca, en sentido naturalista, el papel de ciertas tarjetas manieristas, se advierte también, quizás por vez primera, en el interior del frontón partido que corona el altar del Panteón Real de El

Escorial, donde como es sabido trabajó Crescenci.

Cano lo hace suyo con imaginación y fantasía inagotables, y lo prodiga en sus dibujos. Otro dibujo suyo, también conservado en el Prado, con el proyecto de retablo para la parroquia de San Andrés, fechable entre 1642 y 1652, antes de que se decidiese la construcción de la Capilla de San Isidro, muestra bien la evolución de su estilo y la ratificación de los elementos que serán característicos: gusto creciente por las pilastras cajeadas, que constituyen el cuerpo bajo y el ático, empleo de las cartelas carnosas, sobre placas recortadas, especialmente en los modillones de la cornisa del segundo cuerpo, y la incorporación de niños juguetones a los pedestales y al ático, de donde se elimina el frontón y lo convierte en una enorme cartela vegetal.

Otros dibujos suyos incorporan también elementos que van a tener fecundísima descendencia, tales como la columna salomónica.

La difusión de estos motivos en los años siguientes, por otra de artistas como Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente, Herrera Barnuevo y otros muchos, los convierten en un elemento distintivo del retablo barroco madrileño.

Quizás sea Pedro de la Torre, de la misma edad que Cano, el más temprano y eficaz difusor de estas nuevas formas. Nacido seguramente en los últimos años del siglo XVI y muerto en 1677, hay noticia de su actividad desde 1624 y debió formarse en el ambiente ya comentado, de los herederos de El Escorial, y muy especialmente del estudio de Vignola, evidente en muchas de sus trazas. Prestigioso arquitecto, que en 1628 es llamado a dar trazas para el polémico Ochoavo de la Catedral de Toledo, aparece, en ocasiones, unido al Hermano Bautista, y consta su relación personal con Alonso Cano de quien recoge —o con quien comparte— muchísimos elementos significativos de su propio len-

guaje, que constituyen un eslabón fundamental en la historia del retablo barroco madrileño. Su extensa producción, en buena parte perdida, se halla bien documentada desde que en 1624 trabajó en el desaparecido retablo de Nuestra Señora de las Maravillas. Jalones importantes hubieron de ser el retablo del Buen Suceso de Madrid, de 1641, también perdido –pero conocido por descripciones contemporáneas, que en 1657 se proponía como modelo para el de la Pasión de Valladolid– y en el que había ya columnas salomónicas, cubiertas de pámpanos y racimos como las del baldaquino de Bernini, conocido sin duda a través del grabado. Importante es también la presencia en ese retablo de un camarín, pintado y dorado, para albergar la imagen titular, que es uno de los primeros camarines barrocos conocidos.

La actividad de Pedro de la Torre en las décadas siguientes es constante dentro y fuera de Madrid. Para Pinto, contrata en 1637 la realización del retablo mayor de su parroquial, que se prolonga durante muchos años, hasta al menos 1654, en que se contrata la pintura de los lienzos, obra de Pereda y Camilo. En este retablo de Pinto, por suerte conservado, se puede conocer bien lo que será su aportación fundamental: la definitiva supresión de la compartimentación en escenas y recuadros de los retablos de tradición escurialense, la desmesurada potenciación de la calle central –aquí con esculturas, pero pronto con lienzos de gran tamaño–; y la utilización de un orden colosal y unitario, y la proyección del retablo sobre el cascarón del ábside, dividido en potentes sectores pintados. Los poderosos modillones pareados del entablamento y las carnosas guiraldas de frutas sobre los lienzos de las calles laterales, son otras tantas novedades que harán fortuna.

Tras, o simultáneos al retablo de Pinto, son obras fundamentales –limitándonos a las de Madrid y su comarca– sus retablos del Convento de San Plácido entre 1658 y 1668, juntamente con su hermano José,

también tracista y escultor destacado. El mayor, sobre traza que le fue presentada por el vicario mayor del Convento, con el enorme lienzo de Claudio Coello, fechado en 1668, es ya ejemplo perfecto del gran retablo barroco más característico, con su hipertrofia del primer cuerpo y la reducción del segundo a un ático, tal como Cano había hecho en Lebrija (Sevilla) en 1629. Sobre un gran banco alto se levanta el cuerpo principal con dos pares de columnas compuestas que enmarcan el gran lienzo central cuyo medio punto de remate se proyecta a modo de ático. Entre las columnas, como en calles laterales sumamente reducidas, figuran esculturas de San Benito y San Plácido. La existencia de bocetos pintados de Claudio Coello, que muestran el lienzo de la *Anunciación*, flanqueado por columnas salomónicas, hacen pensar que, quizás, se pensase realizar el retablo con este tipo de soportes. Pedro de la Torre los había usado ya no sólo en el citado retablo del Buen Suceso, sino también en el Trono de la Virgen del Sagrario de Toledo, obra de plata, que realizó el platero Fanelli siguiendo unas trazas de nuestro artista, seleccionadas en competencia con otras trazas de Herrera Barnuevo y el Hermano Bautista en 1654.

Los retablos laterales del propio convento de San Plácido, se organizan sobre banco con recuadros para pintura y cuatro ménsulas poderosas que soportan las columnas del cuerpo superior. En el centro el Sagrario, modesto templete con columnas corintias. El cuerpo principal tiene una calle central ancha con un lienzo y una gran tarja decorada con hojas carnosas y los laterales, más estrechos, entre las columnas compuestas, van divididos en dos espacios para pintura, rectangular el de abajo y casi cuadrado el de arriba, en esquema luego muy repetido en retablos menores. El ático es un templete para pintura con pilastras cajeadas con guiraldas de frutas, frontón curvo y gran tarja vegetal de remate. El entablamento del cuerpo principal lleva friso de roleos carnosos y modillones del tipo canesco ya comentado.

Para fuera de Madrid, Pedro de la Torre realiza otros retablos que vienen a difundir su lenguaje en otras zonas. Trabajó en el País Vasco (Bilbao y Tolosa (1639-1640), en Valladolid (Santa María, de Tordesillas (1655) y más cerca, en la Fuencisla de Segovia (1645), y sus trazas ejercieron una influencia decisiva en lo que podríamos llamar la etapa central del retablo madrileño, aunque la proximidad a Valladolid, centro escultórico, como es bien sabido, hiciese que en Tordesillas, la calle central se dedicase a escultura.

Obra relacionable con su estilo que todavía permanece anónima en cuanto a traza y ensamblaje se refieren, es el gran retablo de San Pedro de la iglesia de Fuente el Saz, restaurado hace unos años y pieza verdaderamente singular, cuyas pinturas son obra soberbia de Francisco Rizi en 1655. Es sin duda uno de los más monumentales retablos conservados, donde la arquitectura, solemne y contenida, cede su protagonismo absoluto a la pintura.

Las tarjas con hojas de col, que coronan el gran lienzo central y el del ático, las guirnalda de frutos carnosos de las pilastras del segundo cuerpo y sus abultados modillones de la cornisa, o los roleos del entablamento, responden todos al lenguaje de Pedro de la Torre, aunque ofrecen curiosas novedades estructurales, tales como la extraña disposición del primer cuerpo que no se dispone en el mismo plano que el del segundo, sino que crea unos espacios angulares con dos lienzos cada uno, uno en el mismo plano que el lienzo de la calle central y otro en el muro lateral invisible desde la nave, pero que envuelve al oficiante.

El conjunto todo, se relaciona muy directamente con dibujos para retablos del propio Francisco Rizi, y es muy posible que, sea quien sea el entallador y ensamblador del conjunto, la traza se deba al propio pintor. Muy notable es el dibujo para un gran retablo de la Asunción de colección particular florentina, dibujo de Rizi

que enlaza con cuanto venimos viendo en Pedro de la Torre, con un gran lienzo central y esculturas en los estrechos intercolumnios; cascos muy acusados en el cascarón del ábside, cubiertos con pinturas, y gran cartela carnosa en la clave. Otros, también suyos, como el de San Antonio, de colección particular, muestra una distribución que deriva de la que Carbonell había definido en su dibujo de la Biblioteca Nacional pero, con dos lienzos superpuestos en las estrechas calles laterales, y decoración de cartelas y guirnalda tan características.

A propósito precisamente de otro retablo de Rizi, el de Santa Leocadia, en los capuchinos de Toledo, vendría a decir muchos años más tarde Palomino: "como entonces trazaban los pintores retablos, había en ellos pintura, pero como ahora los trazan los ensambladores todo es madera".

Efectivamente este tipo de retablos de grandes lienzos que llenan por entero la calle central, acompañados a veces de esculturas en los laterales, sumamente estrechos, y de un ático también de pintura, perviven largo tiempo en el ambiente madrileño, aunque, a partir de los años de 1690 comienzan a proliferar los retablos de mayor desarrollo escultórico y decorativo, que culminan hacia 1700, siempre concediendo una gran importancia al Sagrario, en los retablos mayores, de acuerdo con las disposiciones de Trento.

Retablos como el de Ciempozuelos, con el gran lienzo de la *Magdalena* de Claudio Coello, fechado precisamente en 1680, el de Torrejón de Ardoz, con el *Martirio de San Juan Evangelista* del mismo Coello, que lo está en 1675, o el aún más sencillo, de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, con un enorme lienzo de Juan de Toledo, obra de hacia 1660, son ejemplos admirables de esa tradición.

Pero el de San Esteban de Salamanca, obra de José de Churriguera, con pintura

también de Coello, obra de 1693, es ya prueba de que el gusto por la talla ha desbordado a la pintura por entero, limitándola al ático y al teloncillo del Sagrario. Todavía en 1701 el gran retablo mayor de la parroquia de El Salvador de Leganés, obra del propio Churriguera, mantiene un lienzo de notables dimensiones como veremos. Pero los dos posteriores de la misma iglesia, también de Churriguera o su círculo, prescinden por completo de la pintura, y ese será el tono de los retablos de la primera mitad del siglo XVIII.

Un caso singular de retablos de estos años, de más sencilla estructura, condicionada quizás por la decidida vocación de austeridad de sus correspondientes órdenes religiosas, son los de conventos de Carmelitas o de Capuchinos que renuncian a la complejidad arquitectónica y se limitan a revestir el testero plano de sus iglesias con grandes lienzos sin otro ornamento que unos marcos más o menos complejos y decorados con tarjetas y golpes de follaje. Muy buen ejemplo era el de las Carmelitas de Boadilla del Monte, documentado hace unos años, con un gran lienzo de Francisco de Solís, que podría fecharse hacia 1676, como los otros del mismo conjunto.

Personalidad destacada, en la misma línea de Pedro de la Torre, es la de su hermano José de la Torre, cuya actividad se documenta desde 1640 en que hizo el retablo de la capilla del Cristo de la Fe, en el Convento de la Trinidad madrileño, hasta 1664, en que ya había fallecido y se pagó a su hijo Francisco el resto del importe del retablo de la capilla de la Concepción de Navalcarnero, afortunadamente conservado, y excelente ejemplo de su lenguaje, en todo análogo al de su hermano. Concebido a modo de arco triunfal que alberga la imagen, se corona con una gruesa cartela de cogollos y lleva una cornisa de modillones pareados de rica talla. Revestido de plata en fecha posterior, su banco y el pedestal de la imagen resultan hoy de una excepcional riqueza.

También Juan de Lobera, arquitecto y ensamblador, de origen aragonés, pero establecido en Madrid al menos desde 1655, entra dentro de esta corriente. Fallecido en 1681, Lobera, que era hombre de cierta cultura y poseía una biblioteca con casi todas las fuentes italianas, especialmente Alberti, Serlio y Vignola, se ocupó de obras de importancia en la ciudad (concluyó la capilla de San Isidro que había trazado José de Villareal) y trazó los retablos de la misma. El destruido de la parroquia de San Andrés, de 1659, y de sólo escultura, para el cual había dado trazas no aceptadas Alonso Cano muchos años antes, se ordena de modo análogo a los de Pedro de la Torre, insistiendo en el efecto de profundidad de la calle central, con co-

Retablo de la Iglesia del Convento de Carmelitas de Boadilla del Monte. Desaparecido.



lumnas en diversos planos y entablamiento incurvado, y reduciendo los laterales a estrechos intercolumnios. El ático, con pilas-tras enguimaldadas y remate curvo coronado por cartela, es también análogo a las soluciones de Pedro de la Torre.

Para la capilla de San Isidro, realizó en 1660 el altar baldaquino que albergó hasta fines del siglo XVIII la urna del santo. Ejemplo admirable de altar-templete exento, cupuliforme, sobre planta cuadrada, con remate de cuatro grandes volutas coronadas de esculturas, se concibió con columnas salomónicas –con lo que la evocación del baldaquino de Bernini en San Pedro de Roma hubiese sido más directa– pero, por razones de economía, se hicieron corintias estriadas.

El zócalo y basamento se hizo de mármoles y el remate y las esculturas de madera. Destruído en 1936, se conservan fotografías que permiten conocer su soberbio efecto, aunque no igualase el fastuoso proyecto que para la misma obra realizó, como veremos, Herrera Barnuevo y fue postergado quizás por su excesiva audacia y su enorme coste.

También realizó Lobera el perdido retablo de la basilica de Atocha sobre trazas de Herrera Barnuevo, y el mayor de la parroquia de Navalcarnero, conservado, aunque algo mutilado. En 1666 su ejecución se contrató con un tallista de Toledo, Juan Gómez Lobo, que había de seguir las trazas de Lobera. El retablo, se relaciona, en su estructura con el de Pedro de la Torre en Pinto. Seis grandes columnas compuestas, sobre ménsulas decoradas con cartelas carnosas que soportan un quebrado entablamiento, con modillones, forman el primer cuerpo que se ciñe a la curvatura del ábside, y el ático se convierte en un cascarón cóncavo, con radios muy acusados, que definen sectores, tres de ellos con lienzos de mano de José de Antolínez. En el cuerpo principal, sin embargo, sólo va escultura, lo que –como en el caso del retablo de San Andrés– lo distancia un tanto

de los modelos más usuales en esos años, con predominio absoluto de la pintura, y señala un avance hacia otras fórmulas posteriores.

Para fuera de Madrid, también trazó Juan de Lobera obras de importancia. El retablo de San Miguel de Segovia, se hizo por traza suya, en 1665, aunque resulte de estructura más plana, y muy semejante al de Pedro de la Torre en la Fuencisla de la misma ciudad, con las mismas poderosas columnas sobre pedestales con cartelas carnosas, de opulento volumen. Suyo es también el altar del Trascoro de la Catedral de Sigüenza, obra excepcional de mármoles y piedra negra de Calatorao, con columnas salomónicas y riquísimas ménsulas, que atestiguan su capacidad y su prestigio.

Discípulo directo de Alonso Cano, amigo y hombre de su confianza, es Sebastián de Herrera Barnuevo (1619+1671) que, como su maestro, cultivó las tres artes mayores y dejó una considerable cantidad de dibujos de arquitectura y proyectos para retablos, que dan idea de su fecunda inventiva y de su peculiar sentido de la decoración, aunque sean escasas las obras verdaderamente auténticas que conservamos de su mano.

En realidad, solo el de la capilla de la Virgen de Guadalupe en el Claustro de las Descalzas Reales de Madrid, puede considerarse cuyo con toda precisión. Fechado en 1653, es simplemente un espacio abovedado recubierto de pinturas, con múltiples recuadros, que envuelven un altar con dosel rematado por una cartela sostenida por ángeles niños de muy fina escultura, así como los de la peana de la imagen y las múltiples cabecitas de querubines de la gradilla, pintado todo en un riquísimo y complejo plano simbólico, muy bien estudiado por Harold Wethey.

De las obras por él trazadas y no realizadas, destaca sobremanera el fantástico proyecto para el baldaquino de San Isidro, que presentó a concurso en 1660, siendo

*Juan de Lobera:
Altar-Baldaquino
de la Capilla
de San Isidro en
la Iglesia
de San Andrés
de Madrid. 1660.
Destruído en 1936.*



rechazado por su excesivo coste, y realizado otro, mucho más sencillo según traza de Juan de Lobera, como hemos dicho. El proyecto de Herrera Barnuevo, llevaba un cuerpo principal con columnas salomónicas y pilastras cajeadas con gran entablamiento de carnosos modillones, y un segundo cuerpo de pilastras con capiteles de placas recortadas poblado de ángeles. El cuerpo bajo albergaba un templete para el sagrario, y el segundo la urna del Santo. Todo se coronaba por un gran pabellón de volutas rematado por ángeles trompeteros y coronado por un pedestal con más trompeteros y la estatua de la Fe, del que pendían pabellones de tela sostenidos por ángeles niños. El efecto hubiese sido de deslumbrante fastuosidad, y parece evidente que hubo en el proyecto un deseo de emular a Bernini.

También Sebastián de Benavente (1621-después de 1688), otro importante tracista y escultor relacionado con los De la Torre, se sirvió, como ellos, de los recursos que vemos en los dibujos de Cano. Trabajó mucho para Madrid y comarca, aunque se ha perdido la mayor parte de lo documentado a su nombre. Suyo fue el retablo mayor del Carmen (1654) y otros varios en la misma iglesia, así como los de la iglesia del convento de Santa Isabel, destruidos en 1936.

A través de otros trazados para fuera de Madrid, en la Capilla de Don Luis García Cerezedo en Aldeavieja de Avila (1662) y en Valladolid (1658, Convento de Jesús y María, con pinturas de Mateo Cerezo), se puede advertir su fidelidad a los motivos comentados, sobre todo las hojas carnosas y los festones y guirnaldas de frutas, concediendo siempre amplio espacio a la pintura y destacando su maestría en las esculturas infantiles.

Francisco de Herrera el Mozo (1627+1685), importante pintor y arquitecto, dio también trazas para retablos e introdujo en ellos, al parecer, novedades significativas. Suya fue la traza de un retablo calificado

de singular, el de la Iglesia del Hospital de Montserrat de Madrid, ejecutado en 1674-77 por José Simón de Churriguera –padre del famoso José Benito– y José Ratés. Destruído en 1903, conservamos algunas fotografías y en los almacenes del Patrimonio Nacional se guardan sus grandes columnas salomónicas revestidas de pámpanos. Era de cuerpo único, con las columnas ordenadas en profundidad, creando una especie de concavidad, donde se abría, coronado de una enorme cartela de hojas carnosas, el arco de paso al camarín, que albergaba la imagen de la Virgen de Montserrat. Un gran ático abovedado, a modo de cascarón, remataba el conjunto, con recuadro central para un lienzo.

En este retablo, ya hemos dicho, que trabajó como escultor José Ratés, artista catalán casado en segundas nupcias con la madre de José Simón Churriguera “el viejo”, que a la muerte de éste, vino a adoptar a sus hijos, nietos de su mujer. Ratés trabajó con Pedro de la Torre en el retablo de la Fuencisla de Segovia, y consta que trabajó también para la Cartuja del Paular, donde se ha creído suyo el retablo de la Sala Capitular, que supone un notable avance respecto a lo que venimos viendo. Es en realidad, obra de otro miembro de la familia De la Torre, José “el joven”, sobrino de Pedro, y se contrató ya en 1701. Emplea columnas salomónicas recubiertas de zarcillos de vid y niños juguetones. Las carnosas cartelas de la tradición de Cano, se hacen más ligeras y quebradas en sus perfiles, y las guirnaldas se adelgazan y multiplican, perdiendo la rotundidad naturalista de los De la Torre, en aras de un menudo decorativismo, a la vez que la escultura (Calvario del remate, ángeles sosteniendo cartelas o señalando), adquiere un dinamismo nuevo.

Los Churriguera bien conocidos, fueron, pues, discípulos de Ratés y en él hay que ver el punto de partida de la famosa escuela “churrigueresca”, formada en

Madrid, aunque viniese luego a desarrollarse ampliamente en tierras del Tormes.

José Simón Churriguera "el viejo" (+1679), labró también retablos. En 1679 hizo el del Cristo de la Fe en San Sebastián, que no se conserva, con trazas de Pedro de la Torre y elegido en competencia con otros de Herrera Barnuevo y Fray Lorenzo de San Nicolás, y en 1679, año de su muerte, contrató el retablo de Loreto, con la supervisión de José Ximénez Donoso.

José Benito Churriguera (1665+1725), el "Churriguera" por antonomasia, va a ser quien cierre el siglo con un esplendor singularísimo, aunque sus primeros retablos sean para fuera de Madrid (Capilla del Sagrario, Catedral de Segovia, 1686, muy modificado en el siglo XVIII, y el de San Esteban de Salamanca, 1692, seguramente su obra maestra en este género). Pero su vinculación con la Corte se mantiene a través de su éxito como autor del túmulo de exequias de la reina María Luisa de Orleans (1689), primera mujer de Carlos II, -adjudicado en un concurso al que concurren los más importantes pintores y tracistas de la Corte- y en la realización de otros muchos retablos para iglesias madrileñas, ya en los años iniciales del nuevo siglo.

Muy significativo es el conjunto de Leganés, que se realiza entre 1701 y 1707, en que termina de cobrar el retablo mayor.

Relacionado en su estructura con el de Salamanca, lleva como él grandiosas columnas salomónicas, dispuestas en profundidad, creando una concavidad que se ciñe al ábside y concede una gran importancia al Sagrario-Tabernáculo-Manifestador, presentado envuelto en un gran cortinaje que sostienen ángeles niños.

Se diferencia sin embargo del de Salamanca por la falta de ático y porque las cuatro grandes columnas salomónicas recubiertas de rica talla, se coronan con estatuas de las Virtudes, de exuberante escultura.



*J. B. Churriguera:
Retablo de la Iglesia
de San Esteban
de Salamanca.
1692.*

Aunque el retablo se centra en un gran lienzo, la *Transfiguración*, firmada por Joseph Leonardon, un veneciano admirador de Giordano, llegado a Madrid hacia 1680, el creciente desarrollo de la talla, la evidencia de las nervaduras doradas que recorren el cascarón del ábside desde las columnas hasta la fastuosa clave del arco, recubierto con una espectacular cartela de hojarasca, marcan perfectamente el final de este tipo de retablo con pintura, y el triunfo del retablo de talla prolija dando la razón a Palomino que fue testigo de la transformación.

Las obras posteriores de Churriguera y su círculo -piénsese por ejemplo en el retablo de Nuevo Baztán (1709) o en el de las Calatravas (1721) suelen prescindir por completo de la pintura, e incluso avanzan sutilmente en una dirección diversa, imitando de algún modo modelos italianos de una severidad distinta, apoyados en la estructura arquitectónica, sólidamente subrayada.

Algunos retablos de carácter excepcional pueden señalarse a lo largo del

siglo XVII madrileño, bien por la singular riqueza de sus materiales, bien por lo sorprendente de su composición y su trazado.

Del primer caso es pieza especialísima el retablo de la Sacristía Mayor del Monasterio de El Escorial, que alberga el gran lienzo de Claudio Coello conocido como *La Sagrada Forma*. Según Palomino, las trazas se deben a Francisco Rizi, a quien se encargó en principio el lienzo, que no pudo realizar por su

Retablo Mayor del Convento de religiosas Jerónimas del Corpus Christi.



muerte en 1685. La ejecución, en riquísimos mármoles, jaspes y bronces, se debe a José del Olmo (1645-1702), que fue personalidad notable durante el reinado de Carlos II. La distribución general, con amplio basamento, cuerpo principal de tres calles y ático, no difiere mucho del habitual ya comentado, pero la calle central se encuadra entre pilastras compuestas cubiertas de menuda decoración, y las laterales llevan columnas de fuste liso.

En ellas se abren las puertas que dan paso al camarín, y sobre éstas van relieves de mármol con escenas del prodigio de la Sagrada Forma, sobre cuyos marcos van águilas de bronce sosteniendo el Toisón, y a los lados del ático medallones circulares con adornos de querubines coronados y palmas simétricamente dispuestas. El ático se corona en el centro con una cartela con inscripción y figuras de querubines sosteniendo coronas, sobre los remates de los machones.

La absoluta singularidad del conjunto se realza, sobre todo por la magnificencia, verdaderamente excepcional, de los materiales.

De otro carácter es la singularidad del altar-urna de la Capilla de San Fausto en la parroquia de Mejorada del Campo, que constituye un islote napolitano en el ambiente de la comarca madrileña. La capilla, entera, de planta de cruz griega, se relaciona muy directamente con el camarín del monasterio de Guadalupe, y el altar se concibe como un basamento de mármoles con frontales de muy rica decoración de jardines y pérgolas con fingidas arquitecturas, y sobre ellas, unos planos escalonados, también de mármoles intersiados, sobre los cuales va, sostenida por cuatro figuras de grifos o sirenas de bronce, la urna del santo, coronada por su escultura, también de bronce dorado. En los ángulos, altos candelabros.

Fundada la Capilla por el segundo Marqués de Mejorada, los lienzos que la

ornaban, hoy desaparecidos, obra de Alberto Arnón, discípulo de Luca Giordano, se fechaban en 1690 y consta que la capilla y el altar se labraron en 1699.

Es bien patente la diferencia entre este altar, –rico y colorista, pero severo en su disposición,– traído de Nápoles, con la opulenta masa dorada de los altares propiamente madrileños de esos mismos años, cuando José Benito Churriguera elaboraba su estilo personal más recargado y singular.

Orientación bibliográfica:

Además de la bibliografía que el lector puede encontrar al final de este libro, sobre los retablos del siglo XVII son obras de obligada referencia las siguientes:

M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores del siglo XVII*, Valladolid, 1978.

D. ANGULO y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.

D. ANGULO y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983.

C. BELDA NAVARRO, "El retablo español: estado de la cuestión", *Imafronte*, 1989, pág. V9XI.

A. BONET CORREA, "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos baldaquinos del barroco español", *Archivo Español de Arte*, 1961, págs. 285-296.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco español*, Madrid, 1993.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *El dibujo español de los siglos de oro*, Madrid, 1980.

V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975.

EL RETABLO MADRILEÑO DEL SIGLO XVIII

Virginia Tovar Martín
Universidad Complutense. Madrid

La historia del retablo madrileño del siglo XVIII no es posible trazarla de manera concluyente, ya que las obras existentes las consideramos excesivamente escasas, y los datos documentales de su conjunto son más bien fragmentarios para poder delimitar o definir su formalismo característico, o las "ideas" que animaron tales manifestaciones en el arco temporal entre 1700 y 1800. Tal vez por estas causas nos obligamos a plantear el retablo madrileño prudentemente, si bien, como objeto artístico autónomo, mantuvo una clara finalidad institucional y didáctica y alcanzó su apogeo como medio de expresión, fuertemente significativa y "elocuente".

Su particular formalismo fue expresado a través de varios campos de experimentación lingüística, y aunque no contemos con imágenes gráficas suficientes, el retablo del siglo XVIII, en el cuadro especialmente madrileño, es un tema de gran interés, ya que aparece referenciado a través de muy significativas obras, con adscripción a modelos de una gran autoridad y garantía reconocida, tanto como producto artesanal, como pura "creación" simbólica, alusiva al proceso conceptual de la arquitectura, escultura, pintura, y decoración de aquel entonces, elementos diversos que sabiamente fundidos originan resultados formales que ilustran vivamente la tendencia a buscar un lenguaje codificado, en base a expresiones polimorfos y variados procedimientos alejados del rigor de la regla clásica exclusiva.

Se debe asumir como premisa y tesis de fondo en los comienzos del siglo XVIII, la valoración de un patrimonio anterior re-

tablístico, de etiqueta europeísta, que había tenido en España su aplicación través de un lenguaje estilístico amplio, en obras del Medievo, del Renacimiento maduro y en el siglo XVII, en este caso con una especial relevancia por razones contrarreformistas, manifestándose en una variada y rica concepción barroca de acuerdo con los caracteres de cada una de las escuelas provinciales. El retablo español, a lo largo del seiscientos, halló su identidad en su propio ámbito nacional creando sus líneas unificantes y sus propios puntos diferenciadores, justificados siempre por la personalidad y criterio de cada artista, o por las diversas connotaciones aportadas por el peso de la "tradición", presente en cada escuela. En el retablo barroco español, a pesar de que se ha subrayado con insistencia la tradición artística propia de cada comarca y escuela, se tiene en cuenta también que fue un organismo en el que se concretan y especifican los "saltos estilísticos" y también tecnológicos derivados de la especulación arquitectónica y decorativa como fuente de nueva energía, como fórmula de progreso tipológico o como exponente de una poética artística nueva.

El retablo, en el arco temporal del barroco, dejó una huella ejemplar en tierras madrileñas. Es un capítulo, que recientemente se ha enriquecido por la atención que le han prestado los investigadores, dando a conocer algunos resultados, luminosos, sobre autoría, cronología, marco social y medio de expresión artística. En los siglos XVII y XVIII alcanzó su plenitud y no hubo templo que no se enriqueciera con un monumental retablo en su cabecera o se adornara con el mismo tipo de

obras en sus naves, capillas y crucero. En madera, dorada y policromada, mármol, jaspe, alabastro o piedra, estuco u otros materiales, el retablo, como objeto litúrgico, decorando los muros rígidos y austeros de los templos madrileños, desempeñó una función de carácter devocional muy destacada, tal vez impulsada también por el propio Concilio de Trento, el cual, en una de sus últimas sesiones puso de relieve la eficacia de la "imagen" religiosa como vehículo de propaganda de la fe católica. Este mensaje convirtió al retablo en un medio, el más idóneo, para la "exhibición" del figurativismo religioso, concediéndole el valor didáctico y catequético que le ha sido reconocido. Buscando el necesario efectismo y emotividad, en la estructura del retablo se asimilarán recursos de carácter escénico retomados de la propia mecánica teatral de la época, tanto en el empleo de luces ocultas, tramoyas o trampantojos, recurriendo a medios simulados de la técnica ilusionista o perspectivas fingidas, del arte barroco.

En una mejor movilidad del papel del artista, a partir de Juan de Herrera, autor del retablo mayor del templo del Monasterio de El Escorial, superándose el marco de la simple habilidad artesanal, el artista-arquitecto, se erige en el inventor-diseñador de las más destacadas obras retablisticas del siglo XVII, elevando a una auténtica especulación proyectiva el caleidoscopio iconográfico de este género, sometiéndose su trazado a los términos de una gran experimentación. Cuando todavía la continuidad clásica, o el exceso de "romanitas", comportaba un cierto cansancio, la llegada de Alonso Cano a Madrid en el inicio del segundo tercio del siglo XVII, la irrupción en el arte retablistico de Pedro de la Torre, Sebastián Herrera Barnuevo, Sebastián de Benavente, el Hermano Bautista y otros maestros da lugar al comienzo de una proyectiva que vino a ser un detonador respecto al clasicismo precedente, no sin cierta conflagración o alineación doctrinaria con ornamentistas extranjeros, como Vries, Dieterlin, Blum, Mayer,

Kramer, etc... El baldaquino berniniano se considera también como un factor fuertemente influyente. El retablo madrileño se hizo permeable a diversas influencias, fundiendo las artes bajo una premisa arquitectónica unificante, enriquecida con numerosos medios expresivos de aspecto informal, rústico, natural, ambiguo incluso, en un juego constante entre "natura naturalis" y "natura artificialis". La dialéctica de Pedro de la Torre en el retablo mayor de la Iglesia del Buen Suceso de Madrid, en 1632, entre fidelidad y disgregación del código clásico, la inserción del Camarín y la columna salomónica y sus connotaciones eucarísticas, estimula abiertamente el arranque del retablo barroco madrileño, caracterizado a lo largo del siglo XVII por la bifocalidad entre forma clásica y libertad, la fusión de las artes, la pléthora decorativa que irá invadiendo progresivamente el organismo, en su tono naturalista o abstracto, hasta oscurecerlo, dando lugar a efectos marcadamente plásticos y pictóricos. Dentro de una gama multiforme de combinaciones y alternativas, fruto de una paciente búsqueda, en los dos últimos tercios del siglo XVII se nos muestra un catálogo de obras de un alto grado de creatividad, fundiéndose el genio del tracista y la habilidad y sutileza del artesano.

El primer tercio del siglo XVIII: Una tipología en superación

Si el siglo XVII supone la creación del retablo barroco en Madrid, en el siglo XVIII se apela a una más viva experiencia creativa y a su total expansión. La composición retablistica en el primer tercio del siglo XVIII se desarrolla dentro de muy variables fuerzas operativas, que emergen en gran parte desde el plano de una confrontación muy directa con el arte arquitectónico y decorativo de la época y desde la vertiente de diluidas influencias extranjeras. Las exequias reales para las que se erigen colosales y complejos catafalcos, los arcos para las entradas triunfales, para bautizos, juramentos o proclamaciones, etc...

suponen un esfuerzo ingente en su proyección figurativa, cuyos términos estructurales y detalles decorativos serán muy divulgados a través de publicaciones impresas que incluyen por hábito, grabados y descripciones. La obra efímera en general, en su tipología arquitectónica, o en sus repertorios decorativos de cartelas, ménsulas, cogollos, cartuchos de hojas carnosas, trenzados de distinta vegetación... presenta numerosas analogías con la decoración que se aplica al retablo, cuyas sartas de pendientes de plantas y frutas, tarjas, medallones, ménsulas, etc... también se inspiran en el género pictórico de flores y de bodegones. Dentro de una gama multiforme, la ornamentación retablistica madrileña, también encuentra su procedencia en el nuevo tratamiento dado a la "portada" de edificios, ya de carácter civil como religioso. El acceso principal de un edificio se conduce a la versión de "portada-retablo", sirviéndose de una decoración acumulada y de un ritmo de cuerpos superpuestos e incluso de elementos puntuales esculturales. En el siglo XVIII, el edificio optó por un tratamiento especial de su fachada principal, inclinándose por cierta magnificencia barroca, apartándose del carácter serial que había mantenido en el siglo XVII, rescatando de este modo el poder persuasivo del edificio cara al exterior, asimilando la eflorescencia ornamental, sobre la que ha de campear el Escudo de Armas o la imagen de devoción popular. La portada, con destino de rito autocelebrativo, transmite su mensaje persuasivo convertida en reclamo visual de intención propagandística.

La presencia en Madrid de determinados artistas procedentes de otras escuelas de la península, fue un hecho significativo en los comienzos del siglo XVIII, ya que su talento particular y su gran profesionalidad, permitirían abrir una nueva vía de creatividad en el ámbito de la Corte, vertida esencialmente a través de sus propias obras, detalladas y brillantes en su concepción. En cierto modo, a fines del siglo XVII, se había llegado a cierta estantari-



*Juan de Lobera.
Retablo Mayor
de la Iglesia
parroquial
de Navalcarnero.
1666.*

ción de los modelos difundidos a partir de Alonso Cano, Pedro de la Torre, Juan de Lobera o José del Olmo. Los retablos de la Parroquial de Pinto, del templo de Navalcarnero, del convento madrileño de San Plácido, del templo parroquial de Ciempozuelos, fruto todos ellos de una rica figuración de conjunto, que alcanzó éxito por su propia monumentalidad, fue un diseño a fines del siglo que llegó a estancarse y a diluirse en una modelística ecléctica que no supo hallar otras armas para superarse que la copia, en ocasiones muy torpe, de aquellos modelos en los que se inspira.

Pero en los últimos años del siglo irrumpe en la vida artística madrileña José Benito Churriguera, que pertenece a una familia de arquitectos, ensambladores y tallistas entre los que destacan su padre José Simón, sus hermanos Alberto y Joaquín y otros parientes, como José Rates o Juan de Ocaña, los cuáles trabajan en la escuela salmantina, aunque todos ellos han de ser muy receptivos a las influencias del arte madrileño por sus relaciones personales

Traza para un retablo en la Iglesia de las Calatravas de Madrid. (Siglo XVIII). Archivo Histórico Nacional.



con la capital. José Benito Churriguera, se dio a conocer en la Corte con una obra de carácter efímero, el Catafalco levantado con motivo de la muerte de la Reina María Luisa de Orleans, en 1679. Su fama como arquitecto se acentuaría con el diseño del retablo mayor de la Iglesia de San Esteban de Salamanca, suscrito en 1692, obra muy destacada por su novedad estructural y cuyo diseño habría de generar una de las principales directrices del retablo madrileño del primer tercio del siglo XVIII. Residente en Madrid, José Benito Churriguera, en 1704, evocaba, de manera muy explícita su línea retablística con la

construcción del retablo mayor y colaterales del templo parroquial de la villa de Leganés, obra en la que se apela a un complejo programa estructural, en el que se reconocía sin ningún género de dudas el nuevo modelo barroco madrileño, con la ostensible influencia del retablo salmantino. El modelo "churrigueresco", levantado sobre una planta en semicírculo, cuya oquedad más bien se previene como el escenario de un teatro sacro, se remata en un soberbio cascarón, o bóveda de cuarto de esfera, sustituyendo el precedente ático con aletones, y escalonando sobre el anchuroso espacio de fondo los soberbios soportes salomónicos, cuya fuerza dinámica convierte el conjunto en una gigantesca máquina, la cual se envuelve con tupido ornato esculpido prescindiendo casi de imágenes pintadas o esculpidas para enfatizar el Manifestador o Tabernáculo del Santísimo Sacramento. Churriguera, que optó por el orden salomónico como soporte principal, comenzará también a poner en juego el estípite para conducir la armadura tectónica hacia una movilidad que será siempre generada por la combinación de los distintos planos, en un habilidoso juego de entrantes y salientes. Cerrado el conjunto por una bóveda de horno, cuajada la superficie de fina talla, de golpes de follaje diseminados con regularidad, orden y correspondencia, el modelo de origen salmantino se propaga por todas partes, popularizándose, no solo el soporte salomónico, sino también la compleja estructura del conjunto, especialmente por la actuación personal de la vasta familia Churriguera, y de un gran número de discípulos y seguidores. En el inicio del siglo XVIII, el modelo retablístico parroquial de Leganés se convirtió en un manifiesto óptimo de una corriente retablística madrileña de carácter monumental, en la que asimilaron algunos leves elementos de la tradición, pero en la que se procedió a una clara evolución compositiva, que se debe al mérito absoluto de este singular artista.

Una adaptación magistral y casi inmediata se llevaría a cabo en la cercana parroquial

de Fuenlabrada, obra que A. Rodríguez G. de Ceballos atribuye al mismo arquitecto. Con ambas obras se reforzaba en Madrid la influencia del retablo mayor de San Esteban de Salamanca como así mismo el éxito creciente de José Benito Churriguera.

Tan elaborada retablistica, con su compleja trama técnico-visual, se revelaría como fórmula básica en algunos de los más destacados retablos del arquitecto Teodoro Ardemans. Tal dependencia se puede observar en el retablo mayor de la Iglesia del Convento de Santa Teresa de Madrid, cuyo dibujo original conserva la Biblioteca Nacional. Se sigue manteniendo a la pintura en una función secundaria priorizándose la trama arquitectónica y la apretada decoración, esculpida en madera dorada y policromada. La ordenación es clara y rimada, con talla de exquisita factura, mostrándonos la "superación" del retablo barroco del pasado y su ampliación a una concepción nueva. La fuerza innovadora de Churriguera se convertía en médula esencial de un repertorio retablistico por el que se han de conducir la mayor parte de las investigaciones tipológicas del primer tercio del siglo XVIII. Los diseños para los conventos de los Basilios, de la Orden de la Merced, el que se destina al convento de la Orden de Calatrava o al retablo de San Francisco Regis, el elaborado diseño para la Iglesia del conjunto industrial de Nuevo Baztán junto a otras obras cuyos diseños originales recientemente se le atribuyen, nos muestran no solo el reflexivo léxico de Churriguera, sino también sus variantes y sus alternativas como respuesta a su mentalidad abierta y flexible, incluso receptora de influencias foráneas. Son evidentes las influencias del barroco romano en el proyecto del retablo de San Francisco de Regis como bien ha señalado Martín González, como lo es su acercamiento a lo francés en su programa retablistico del templo madrileño de las Calatras, que en opinión de Bonet Correa, que ha estudiado rigurosamente esta obra, Churriguera se muestra deudor de las galas decorativas de Oppenord y



Lepautre, aunque haya que admitir que hubo una "traducción" de tales influencias a las formas hispánicas.

*J. B. Churriguera.
Retablo Mayor
de la Iglesia
parroquial
de Leganés.
1701-1704.*

J. B. Churriguera, en algunas de sus alternativas llega incluso al abandono de la columna salomónica, retornando al modelo clásico de orden corintio, en cuyo fuste aparecen orlas festoneadas con cabezas de ángeles. Introdujo el gran medallón con finos relieves en su singular obra de Nuevo Baztán, reteniendo cierta nostalgia renacentista, encuadrado también por la columna clásica. En toda sus obras Churriguera ha dejado latente que su tipología retablistica es de un gran impulso es-



*T. Ardemans.
Proyecto de retablo.
Madrid. Biblioteca
Nacional.*

cénico y de un gran vigor monumentalista. Sin embargo, su gran imaginación y su talento impulsa y consagra unas variables estructurales de gran originalidad. Sus alternativas coinciden en la idea de hacer del retablo el escenario de un teatro abierto de una gran vibración. Pero sus recursos, tal y como nos muestran las imágenes, son diversos, como lo son puntualmente sus repertorios decorativos, que no siempre son tendentes al recargamiento en la línea salmantina, ni su frenesí decorativo ofusca siempre la estructura arquitectónica.

Cuando D. José Caveda afirmaba que "el siglo XVIII tuvo todavía que añadir a los delirios del anterior otros nuevos", a pesar de su criterio, en la línea de un

tardoclásico, no vaciló en conceder a Churriguera "originalidad y travesura, una nueva invención, una variedad inagotable, una manera caprichosa pero sorprendente de enlazar la ornamentación". Alaba "su singular armonía... cierta sutileza que el buen gusto rechaza y que sin embargo detiene y distrae al espectador. Concedamos no solo genio sino también inteligencia a sus constructores".

Caveda cita como responsable de todos aquellos principios artísticos a J. B. Churriguera, de la "oropía y acalorada fantasía" de aquel siglo, y especifica diciendo del artista que fue "un infatigable diseñador de retablos". Sin duda, casi a lo largo del siglo, el encuadramiento churrigueresco, su versión ornamentalista, sus fuertes articulaciones, su defensa del material dorado y sus hábiles recursos escénicos, influyó en gran parte de la modelística construida en parroquias, conventos o capillas del ámbito madrileño. Sus recursos formales aparecen en el retablo mayor y colaterales de la parroquia de Griñón a pesar de ser obra inacabada. Están presentes en el templo de Villa del Prado, donde el retablo mayor, junto a los laterales, constituyen un bloque plástico de gran originalidad en el que se incluye un "transparente" de buen efecto. El mismo eco se mantiene todavía en obras como las que conserva la parroquial de Brea de Tajo.

También el estilo se mantuvo en obras de menor tamaño pero no por ello menos sutiles como el retablo de la Virgen de la Novena en la Capilla de los Representantes de la parroquia madrileña de San Sebastián, encargado en 1721 por Juan Álvarez, Tesorero de la Cofradía y grabada la imagen en su retablo por Matías Antonio de Irala. Basado en el mismo estilo se construyó en 1756 el retablo de la Virgen de la O, en la iglesia de San Luis de Madrid, anexa a S. Ginés. En la misma línea fue trazado también en 1740 el retablo de la capilla de San Antonio en la Iglesia del Buen Suceso de Madrid y así mismo el de la Virgen de Nuestra Señora de la Torre, en

1768, en su ermita de Vallecas y el de la Virgen del Rosario en la parroquia del mismo lugar. El de la parroquia de Cercedilla también conserva algunos de los caracteres propios de Churriguera, sin embargo, los que divulgan tan insistentemente el estilo o la línea retablistica del artista en su concepción quedan, por lo general muy diferenciados de las obras originales en las que se inspiran y que fueron traza de la mano de J. B. Churriguera. Pero no cabe duda que fue una corriente retablistica vital, bien acogida por ensambladores locales de diverso talento y categoría.

A principios del siglo XVIII, el arquitecto andaluz, Francisco Hurtado Izquierdo, llegó a la Corte para realizar el complejo programa arquitectónico del Camarín Sacramental del templo del Monasterio de El Paular. Había desarrollado su estilo retablistico en Córdoba y Granada con notable éxito. En sus obras se mantenían ecos de Gerónimo de Albás, y como contemporáneo de Pedro Duque Cornejo, recibió su influencia también. En Hurtado Izquierdo, arquitecto de gran imaginación, se sintetizaba un legado artístico andaluz, que enriquece la escuela madrileña a través de una puntual pero muy destacada construcción.

Dotado de una sensibilidad poco común y de una versatilidad singular, Hurtado infunde un nuevo aliento al retablo madrileño como género de representación. Los retablos que construye en El Paular sirven para orquestar un complejo espacio de devoción, en el que se dan cita un nuevo tipo de moldura perfilada en facetas diferentes, sutiles formalismos del repertorio decorativo musulmán, formas ornamentales de una casi atomizada vegetación, en la que se advierte una inabarcable variedad y en el conjunto estructural, un nuevo acento barroco en recursos de teatralidad. Con esta obra en Hurtado se ejemplifica la figura del arquitecto-escenógrafo, creador de un espacio en el que la articulación arquitectónica quedó fragmentada en piezas diferentes y subordinadas en las que el retablo señala puntualmente los puntos precisos de la visión.

En sus obras generales Hurtado coincide con la idea de potenciar el Tabernáculo eucarístico dando extremo acento a su presentación con el efecto de la fusión de las diferentes artes, concibiendo el espacio como ambiente integrado en el que el retablo sirve de nexo y de reclamo visual, al cual exhibe con ostentosa decoración, introduciendo una compleja modalidad, la de instrumentarlo con una función coreográfica de excepcional acento sensorial.

Francisco Hurtado, en Andalucía había utilizado asiduamente el estípite, sin embargo eligió en El Paular la columna salomónica, tal vez porque sirve para imprimir al conjunto una mayor fuerza constructiva, que contrasta con su particular uso del ornamento caracterizado por un despliegue de minúsculos y virtuosos fragmentos en los que el mundo vegetal o abstracto queda apresado. El retablo-camarín de El Paular, tectónico y ornamental por excelencia, representa ante todo un vínculo con la escuela de Andalucía y fue una modalidad por su complejo planteamiento estructural, difícilmente repetible, aunque tuvo sin duda su eco. Su sabia y renovadora disposición no pasó inadvertida al arquitecto madrileño Pedro de Ribera cuando traza hacia 1718 el retablo camarín de la ermita de la Virgen del Puerto por iniciativa del Marqués de Vadillo, obra que se convirtió en referencia indispensable en el concepto del desarrollo integral de las artes, como procedimiento devocional escénico o como aportación al desarrollo barroco decorativo. Al filo del mismo fervor arquitectónico de Hurtado Izquierdo, Rivera explota también las posibilidades de la perspectiva para concentrar la visión del espectador y recurre al retablo como medio focal, persistiendo en su alterado ritmo, en el recurso del "transparente" y a la decoración profusa y apretada, que Rivera amplía en su repertorio con su peculiar acercamiento al rococó. La fuerza plástica del conjunto obliga a las superficies, como en El Paular, a flexionarse, a concertar espacios en fuga, a buscar los efectos de la talla nerviosamente repartida

por las superficies insistiendo en el ornamento fino que en ritmo caprichoso, rompe las líneas estructurales con acento firmemente barroco.

Pedro de Ribera, en sus portadas-retablo y en la traza de otros altares incorporaría de lleno el estípite, con resonancias también andaluzas, con sus múltiples estrangulaciones, con sus contornos mixtilíneos, con la acumulación de fragmentos ornamentales de carácter orgánico y abstracto que tanto recuerdan las obras de ebanistería. En otros camarines de más modesto planteamiento estructural, se mantendría también la influencia de Hurtado en El Paular, sobre todo en la aplicación ornamental. Sirvan de ejemplo el retablo-camarin de la Virgen de Valverde en Fuencarral o el recién recuperado de la ermita de Nuestra Señora de la Poveda en Villa del Prado. Pero hemos de destacar, que en tal conjunto de obras, los maestros de retablos locales hicieron uso de una decoración plegada y agitada en la que también se encuentran resonancias churriguerescas. Incluso se podría argumentar que el propio Hurtado Izquierdo, en El Paular, al enmascarar su trama arquitectónica, al retraer a ella la columna salomónica, no prescindió de algunos de los ecos que suscitaron tempranamente los arbolados detalles vegetales de Churriguera, sus sargas florales y colgantes de frutas, su gesto desenvuelto, cercano al patrón churrigueresco tan aceptado y difundido en las obras maestras del artista.

En el primer tercio del siglo, en su conjunto, y sin olvido de sus fases epigonales, el retablo madrileño se define por unos cambios de carácter formal que le distinguen también por su acento del retablo precedente. José Benito Churriguera encabeza y conduce una corriente de amplia difusión, consagrando una tipología caracterizada por su exhuberancia y por un sistema de construcción que fue producto de un impulso que va desde el basamento al último detalle ornamental, desarrollando una trama interrumpida por los arranques

de los órdenes y el énfasis del tabernáculo a través de los cuales se ponen en valor los claros diafragmas de las superficies adornados con fina y sutil decoración. Sin embargo, insistimos en que la aportación al retablo madrileño de José Benito Churriguera no se mide por un único y exclusivo patrón. Su formalismo es diverso aunque se persiga el mismo efecto. Desde el retablo de Nuestra Señora de las Injurias del Hospital de Aragón y el que se destina a la Transfiguración en la parroquial de Leganés como marco del bello lienzo pintado por el veneciano Francesco Leonardoni, se evoluciona a la obra no construida para los jesuitas, del retablo de San Francisco Javier en el que las columnas salomónicas, de modo muy singular se adelgazan en su fuste, en su movimiento anudado hasta alcanzar el capitel, mientras toma gran relevancia el baldaquino sobre el altar y el arco se encuadra por un complejo de cortinajes que mantienen descornado dos figuras de ángeles. Otra variante la expresa Churriguera en el retablo para el Noviciado de jesuitas de Madrid dedicado a San Francisco de Regis, obra firmada en 1717. En este caso se trata también de una propuesta que no llegó a cumplirse ya que el retablo definitivo quedaría a cargo de Cornachini y Rusconi, sin embargo el diseño, con sus medallones a cada lado, sus delgadas columnas de mármol y su entablamento desornamentado es ejemplo detallado de la influencia italiana a la que sin duda fue receptivo Churriguera. Sus variantes también se expresan en 1717 en su obra para el Convento de los Basílios, en el que mantiene su gran tabernáculo del que nace el árbol genealógico de la Orden, eje apoteósico que remata en el ático con el símbolo místico de la propia Orden de los Basílios y encuadra con originales columnas acanaladas envueltas en una espiral de ángeles y de nubes. En el retablo de la Orden de Calatrava, para el que se ha dicho que pudo ser un vehículo esencial los grabados del libro "Nouveaux modèles d'auteuls à la romaine inventez et gravez" por Jean Le Pautre, Churriguera nos muestra su concepto de retablo-baldaquino bajo

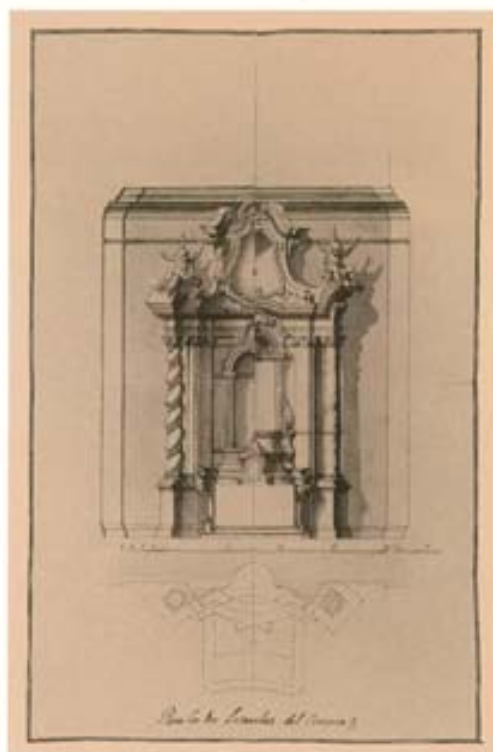


*J. B. Churriguera.
Retablo Mayor
de la Iglesia
de las Calatravas.
Madrid. 1720-1724.*

el mismo sentido de exhibición triunfalista francesa, dando especial acento al marco exaltador de la imagen de San Raimundo Abad de Fitero, al que presenta sobre un remolino de banderas situadas a los pies, como general victorioso bajo un dosel adornado con guardamalleta. También las columnas que encuadran con expresión apoteósica el conjunto se cubren con panoiias. Hacia las mismas fechas, en el re-

tablo de Nuevo Baztán, las columnas lisas, en mármoles de colores obligan a una referencia clara al clasicismo como lo es el medallón del ático. Esta clara condescendencia hacia una composición de retorno al pasado renacentista, Churriguera supo con habilidad recrearla con el gran cortinaje de movimiento impetuoso, con el que logró encuadrar escenográficamente la composición general enmarcando el tema de San

*Proyectos
de retablos para
la Iglesia de Alpañés
en Aranjuez.*



Francisco Javier bendiciendo a los indios acompañado de la Religión y de la Fortaleza.

En su intensa trayectoria retablística, Churriguera llena de manera explícita el primer tercio del siglo en el ámbito madrileño con sus diversos tonos, con su modo de reaccionar diversamente, sin apagar en ningún momento la estructura elástica, los fuertes reclamos ornamentales, la disposición general escenográfica. En una concepción artística como la suya, buceó acertadamente Juan de Villanueva que en 1726 trazaba la obra, en plena consonancia, del retablo colateral del templo de las Calatravas. Su eco lo trasladó Miguel de Irazusta a otras obras guipuzcoanas, como el retablo de Santa María de Oxirondo o la parroquial de Segua. Las bases del retablo salmantino de San Esteban llegaron de manera peculiar a La Rioja en obras tan destacables como el retablo mayor de Anguiano, de Murillo de Río Leza o el de Navarrete, sin duda en este caso en competencia plena con el de los dominicos de Salamanca. Una interpretación aguda del retablo en el con-

texto madrileño del primer tercio del siglo la dio Ardemans y Pedro de Ribera. El primero tiene de significativo su relación con algunos de los términos del retablo del siglo XVIII aunque en algunas de sus obras despliega acordes de Churriguera entremezclados con algún matiz de la corriente italo-francesa. En los escasos retablos de Pedro de Ribera existe una búsqueda estructuralista sirviéndose del retablo como elemento monofocal de sus experiencias espaciales. Su ornamentación naturalista vigorosa se alterna con la sutil rocalla con la que contribuye a hacer más vibrante la composición.

**El segundo tercio del siglo:
El retablo en el contexto
del Barroco tardío**

A partir de 1730, la corriente retablística anterior se fue debilitando paulatinamente por la escala ascendente de otra corriente innovadora asociada a una serie de artistas extranjeros que se asientan en la capital por expreso requerimiento de la

nueva dinastía borbónica. Refleja en general el nuevo espíritu alineado al barroco clásico de Bernini, Fontana o Borromini, y al rococó francés, en cuyo origen se reintegran también formas de lo alemán. La corriente retablistica establece una rápida y directa conexión con las iniciativas arquitectónicas más dominantes, propuestas en los programas de recalificación de los Sitios Reales o de la propia capital, en la que surge como el hecho más destacable la construcción del nuevo Palacio Real, tras el incendio del Alcázar en la Navidad de 1734. Las Capillas palatinas o los templos de patrocinio real, como las Salesas Reales, la Encarnación o el templo de San Justo y Pastor se convertirán en el asiento de una nueva corriente retablistica, siguiendo criterios estilísticos de Juan Bautista Sachetti, Francisco Antonio Carlier, Jacome Pavia o Santiago Bonavia, impulsores de la corriente francesa, piacentina, romana o piemontesa en la corte de España. Diseñadores, junto a otros maestros de obras retablisticas de proyección real, se convierten en los artífices de una evolución tipológica, rica y suntuosa en sus elementos de composición, en la que se recupera tácitamente el orden ortodoxo, un sistema de paredes flexibles y ondulantes y un repertorio de estilemas decorativos o de elementos estructurales, en amplia conexión con los dibujos de Andrea Pozzo, de Carlo Fontana, de Juvara, de Vittoni, Bernini, Borromini etc...

Se recobra la columna modulada conforme al orden correspondiente, también el sereno arco de medio punto con destino a exhibir imágenes conmemorativas o triunfalistas. La pintura vuelve a priorizar el plano central de la visión, resaltándose su antigua nobleza en alternancia con la escultura. La imagen se adueña del centro, orquestada desde una táctica política-religiosa, a la que potencian, coreográficamente, otras representaciones, escasas, pero bien situadas, con cierto matiz espectacular. Los retablos diseñados expresamente para la nueva Capilla Real de El Pardo, Capilla Real de Aranjuez, Templos

de San Antonio de Alpajés o San Pascual de esta misma ciudad, Capilla Real de Madrid, templo de San Antonio de los Portugueses, templo de San Justo y Pastor, parroquial de San Marcos, iglesia del convento de la Encarnación entre otros, bajo el pretexto de obra "ex novo" o de restauración o renovación, señalan sin duda el nuevo impulso retablistico madrileño, basado en todos los casos en unos prototipos cuyas raíces compositivas tienen una inspiración directa en una amplia tradición basada en los diseños del Padre Pozzo y otros arquitectos italianos o franceses. Un factor decisivo de influencia pudieron ser los diseños recogidos de diferentes arquitectos en las vistas y estampas, tan acertadamente seleccionados por G. de Rossi, que llegaron a alcanzar una gran difusión. Estructuras cóncavo-convexas, planos curvilíneos, decoración serena y espaciada, bovedillas de casetones como sistema de coronamiento, acompañan a la columna clásica y el dinámico entablamento, con casi total abandono del orden salomónico, el estípite o el fuste estriado envuelto en decoraciones fantásticas, o caprichosas. A través del retablo se refuerzan los vínculos con el barroco italiano de esplendor, manifestándose bajo la misma influencia coercitiva y de persuasión que en el resto de las manifestaciones arquitectónicas. El retablo se manifiesta bajo una opción defensora del "decorum" arquitectónico, manifestándose más estructural que ornamental y demostrando que la opción "churrigueresca" había llegado a su límite aunque evidentemente, no por anacrónica, dejaría de construirse en una reticente base epigonal que alcanza en algunos casos el último tercio del siglo. La temprana crítica a tales experiencias locales contribuirían a su decadencia, sin tener en cuenta su verdadero valor compositivo, ya que como ya se ha señalado, Churriguera, Ardemans o Ribera, no crearon prototipos cerrados, sino que en sus obras suntuosas se tuvieron también en cuenta inflexiones de lo italiano y de lo francés. Pero la opulencia de aquel estilo, su despliegue decorativo ex-

cesivo, su escenografismo, habían alcanzado su meta. La proyectiva retablística se abrió a unos nuevos objetivos en manos de arquitectos, de artífices de distinta sensibilidad, iniciándose un retorno a la armadura tectónica barroca de tradición más conservadora. Diluida, pero con presencia sustancial, se incorporará la escultura, la cual mantuvo cierto verismo ostensible, pero envuelto siempre en un idealismo controlado. Los grandes escultores de la "escuela de palacio" como Pedro y Roberto Michel, Olivieri, Felipe de Castro, Francisco Gutiérrez, etc... influidos por las formas del clasicismo barroco, contribuirán muy decisivamente a enriquecer la nueva arquitectura del retablo, incorporando imágenes exentas y relieves, elaborados en la mayor parte de los casos en mármol. La exquisita factura se advierte también en los capiteles, en las ménsulas, en los frisos de roleos, en las cartelas, don-

de en ocasiones el mármol se alterna con alabastro, el jaspe, el estuco y el bronce.

Pero el retablo del segundo tercio del siglo, a pesar de que presenta una referencia unidireccional, con polaridad en Francia e Italia, ofrece alternativas, tanto en lo estructural como en lo ornamental. En lo que se refiere a la composición arquitectónica el retablo ofrece dos claras versiones que responden a una concepción de retorno al código clásico puro, con predominio de los órdenes como elemento unificante, el arco de medio punto como baricentro y marco de la imagen, coronamiento de frontón triangular y elementos ornamentales sutiles, extraídos del lenguaje del barroco clásico italiano. Es el retablo "edicular", simplificado y de estructura serena que busca como medio de expresión el valor congénito de la materia, de material noble como el mármol, el jaspe o en raras ocasiones la fortuna del trabajo con piedra dura. En su trama se recobra la compleja búsqueda del lenguaje académico, la estabilidad, la disciplina desvanecida, la proporción y la forma serena, alejada de su anterior expresión temperamental.

Pero no todo fue simple y lineal en la trama del retablo. Existe simultáneamente otro experimentalismo que toma como fuente directa de energía, no tanto la serenidad mademiana como la energía de la arquitectura barroca más progresiva con base en Bernini y Borromini, en los Mansard, en Pozzo o en Juvara y la rica aportación de todos sus seguidores. Es una tendencia estructural llena de fervor, en la que se activan los perfiles, en la que se invierte el movimiento en un vaivén cóncavo-convexo, en la que el espacio gira en redondo obligando a las superficies a flexionarse proporcionando tonos y condiciones de luz distinta. Como afortunado rival de la estructura arquitectónica serena y estática, también en esta alternativa hay elección de materiales nobles, puros o fingidos, se establece un equilibrio de pesos y empujes y la columna clásica en una inserción más libre, ofrece en su movido compás variacio-



*Francisco Carlier.
Retablo Mayor
de la Iglesia
de las Salesas Reales.
Madrid. 1750-1754.
Con decoración
del escultor
Domingo Olivieri
y el pintor
Francisco Mura.*

nes de claroscuro, en ocasiones incluso excitantes. Como afortunado rival del modelo edicular simple, esta opción será ampliamente difundida. Sus claros y reticentes esquemas responden sin duda en síntesis al formalismo del barroco tardío en el que se advierten numerosos fragmentos del barroco de esplendor italiano y francés refundidos de manera libre en sus evocaciones a Borromini, Bernini, Vittoni, Pozzo, etc... El esquema mantuvo una gran fuerza retórica y los arquitectos en primera fila que lo interpretaron se mostraron particularmente interesados por los modos persuasivos e ilusionísticos del "theatrum sacrum" berniniano, puesto de relieve por este artista, en pocas, pero muy significativas e influyentes obras.

El retablo del segundo tercio del siglo nos muestra numerosas analogías formales con las obras planteadas en los propios programas edilicios de aquella etapa confiados a franceses e italianos. Por ello, en el diseño, la organización arquitectónica se define por un ritmo de expansiones y de contracciones, por elementos que se orientan en escorzo o en diagonal, por fuerzas crecientes que dibujan líneas entrantes y salientes, por una osamenta en la que se imposta la columna clásica con cierto valor estructural, y el centro rompe la coronación cerrado en la cúspide con un elegantísimo apogeo plástico.

Pero el retablo del barroco tardío madrileño presenta otra particularidad que queremos resaltar como valor ornamental añadido. Nos referimos al retablo denominado rococó, lo cual lo consideramos poco exacto en términos arquitectónicos. El rococó, en el que se reconoce un juego de formas irracionales y transitorias, con cierta expresión de frialdad y de alejamiento, no tuvo por parte del que se considera su "inventor", J.A. Meissonnier, apoyo en tanto estilo, en obras concretas. El retablo, al que se aplica epidérmicamente la rocalla, no presenta en la Corte ninguna determinación estructural de carácter propio, ya que habitualmente se vale de la movilidad de



Retablo de la Virgen del Buen Consejo en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid. Grabado de Minguet (1765).

planos y de superficies que ha definido el retablo del barroco franco-italiano, sirviéndose de la misma agitación estructural, de los mismos elementos y cuerpos interpenetrados, de la misma ondulación o sistemas intersecantes asimilados por la vía de los grandes maestros citados. La rocalla, fue sin embargo un ornato generalizado. Aparece en el retablo cortesano con gran frecuencia, en alternancia incluso con repertorios naturalistas ya consagrados. Fue bien acogida por su novedosa forma disimétrica y fue bien adaptada a las superficies del retablo por su propia forma arriñonada. Pasó al retablo, posiblemente a través de su temprana presencia en el mobiliario de los palacios reales y nobiliarios o en objetos decorativos en el bien demostrado intercambio entre París y Madrid documentado con extremo rigor por Bottineau. La familia Klauber de Ausburgo y sus repertorios decorativos tuvieron una amplia difusión en España en aquella época. También se debe de tener en cuenta que el fenómeno del rococó fue penetrando gradualmente en la

propia arquitectura española, con un punto de partida muy temprano a través de C. Rudolf y su singular intervención en la fachada de la Catedral de Valencia. Junto al motivo de la rocalla se fue incorporando también el "trofeo" ya militar, eclesiástico o musical, con la misma procedencia europea. También se ha de recordar la construcción en la vecina ciudad de Toledo del Transparente, que aún siendo una obra insólita, no deja de tener cierta repercusión en sus elementos tipológicos arquitectónicos y en sus repertorios decorativos europeizantes, fruto sin duda en N. Tomé de una gran reflexión sobre el arte rococó. Considerado el Transparente toledano como obra integral, la repercusión morfológica fue apenas perceptible, sin embargo hubo algunos detalles ornamentales que alcanzaron cierta difusión por circunstancias diversas. En Madrid, el monumental retablo del templo del Convento de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso fue realizado en 1740 por el maestro toledano Manuel de Mesa, padre de una de las religiosas del convento, el cual lo regaló a la Comunidad generosamente. La obra integra algunos detalles decorativos en los que sin duda ha influido la hermosa obra toledana de Narciso Tomé realizada hacia 1725.

El arquitecto Pedro de Ribera también incorporó a su repertorio ornamental la rocalla. En el retablo-camarín de la ermita de la Virgen del Puerto la estructura quedó enriquecida con una orla de rocalla, virtuosamente ejecutada a juzgar por la imagen grabada de Juan Bernabé Palomino. Santiago Bonavía utilizó la rocalla en sus diseños para consolas, espejos, mesas etc... y también la incorpora diluadamente en algunos de sus más importantes retablos para Aranjuez. Pero siendo la rocalla un tipo de ornato generalizado, no consideramos que pueda existir definición de un tipo de retablo rococó bajo un punto de vista estructurante.

En este proceso del barroco tardío, el retablo madrileño fue sustentado bajo un

impulso italo-francés cuya fuerza logró interrumpir y casi frenar del todo el proceso anterior en manos de artistas locales. La madera dorada dió paso al mármol, al jaspé, al bronce, al estuco. La columna salomónica o el fuste arbitrariamente adornado, dió paso al orden clásico, aunque tal recuperación se llevó a cabo bajo la dinámica libre y flexible del barroco tardío. Sin duda en el cambio tuvo un gran peso la creación de la Academia de San Fernando, en la que tanto artífices extranjeros como españoles trabajaron por la recuperación clásica, dirigiendo y orientando las obras desde rígidas normativas. Se ha de tener en cuenta también la autoridad concedida de manera instantánea a los grandes arquitectos extranjeros, pintores o escultores que se integran en las plantillas de las obras reales y en la propia institución académica. El paso por Madrid de F. Juvara, de J.B. Sachetti, de F. Galuzzi, de B. Rusca, J. Marquet, René y Francisco Antonio Carlier, Jacome Bonavía etc... con intervenciones muy significativas en los programas artísticos reales fue muy relevante para el cambio artístico. Matteuzzi ha destacado la filiación a obras de un particular decorativismo borrominiano y berniniano de los artistas de Piacenza que vienen a la corte española, herederos del formalismo de F. Natali y de los bellos repertorios presentes en los palacios Bertamini a Fiorenzuola o Tedaldi di Ancarano. Bonavía se convierte con Galuzzi, Rusca, Ravaglio o Balestieri en uno de sus más pleclaros continuadores en el ámbito madrileño, como bien se puede advertir en las dos series de diseños elaborados para las iglesias de Alpajés y de San Antonio de la Villa de Aranjuez que conserva el archivo del Palacio Real de Madrid. En sus diferentes alternativas se observa su juego ondulatorio múltiple, la elegante decoración, los claros diafragmas arquitectónicos en los que se recupera con flexibilidad el orden clásico, la culminación plástica en la que concluyen todos los impulsos del retablo. Homólogos son los diseños para la iglesia de San Justo y Pastor (actual Pontifical de San Miguel) cuyo ritmo arquitectónico, en

curvatura, en movimiento cóncavo-convexo, de refinada textura, secunda los propios movimientos a los que se somete el tendido longitudinal de las superficies de la nave. En todas las capillas el plano mural se quiebra con la discontinua arquitectura retablistica transformada en complicados marcos, en planos cóncavo-convexos, en invenciones figurativas grandiosas y espectaculares, en técnicas de composición libres de prejuicios que enlazan deliberadamente con la expansión y contracción arquitectural del templo, uno de los ejemplos madrileños en el que el formalismo del barroco tardío mejor se reafirma.

Los proyectos de retablos en la corriente del barroco tardío fueron numerosos y a ello contribuyó de manera sustantiva el propio impulso de maestros españoles formados en la "escuela de palacio", o integrados en la Academia de San Fernando. Entre ellos merece ser especialmente destacada la labor de Ventura Rodríguez, condicionada abiertamente a tales influencias franco-italianas en su larga etapa como colaborador principal en la obra del Palacio

Real de Madrid. Bien es verdad que sus obras retablisticas sustanciales en esta dirección no quedarían en Madrid. La capilla del Pilar de Zaragoza con su singular programa retablistico, el Transparente de San Julián de la catedral de Cuenca o el retablo de la iglesia de Rentería son hitos sustanciales de aquella nueva retablistica de Ventura Rodríguez. Pero su obra en San Marcos de Madrid, su intervención en el nuevo retablo de la iglesia del convento madrileño de la Encarnación, etc... introducían también en el ámbito de la capital su entendimiento nuevo del retablo bajo aquellas precisas influencias, su empleo de los bronce, mármoles, jaspes y estucos testimoniando con su nobleza aparente el nuevo rumbo del género retablistico, tanto cuando afronta la composición bajo un sistema más contenido, edicular, como cuando condescendiente a composiciones más libres e imaginarias en las que asume los movimientos cóncavo-convexos, la discontinua o fragmentaria cornisa, o el coronamiento resuelto en un bello apogeo escultórico. Las tempranas obras de San Marcos (1749) o de la Encarnación (1755), dieron



Proyecto de Ventura Rodríguez para la desaparecida Iglesia de San Bernardo. 1753. Madrid. Biblioteca Nacional.

Retablo Mayor de la Iglesia parroquial de Valdemoro. Hacia 1788. Atribuido a J. de la Ballina, los lienzos son de Francisco y Ramón Bayeu, y de Francisco de Goya.

la conclusión de que sus rasgos clasicistas o su moderación expresiva plástica se ponen también al servicio de un juego de soluciones de evocación berniniana y palladiana, en las que incluso se llega a la tolerancia de admitir el efecto barroco del "transparente" con cierta sugerencia escenográfica. Los retablos diseñados por Juan de Villanueva, principal intérprete de la época, mantienen aspectos del tardo barroco aunque expresados con un matiz de gran prudencia. Esta condescendencia con el pasado barroco también se advierte en la obra final de Ventura Rodríguez como se demuestra en su diseño para el retablo de Santa Bibiana en la iglesia madrileña de Nuestra Señora de la Misericordia y Buena Dicha, tendencia que se potencia también con Francisco Sabatini cuando traza en 1774 el retablo mayor de la nueva Iglesia del Palacio de Aranjuez como marco del lienzo de la Inmaculada de M.S. Maella y estucos y ornamentos de Pedro y Roberto Michel.

Hubo una evidente condescendencia con el pasado barroco, causa tal vez que entorpece la definición pura de un diseño retablístico netamente clásico. Juan de Villanueva, en sus proyectos para el Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid, incide en el orden corintio y jónico, en el Tabernáculo, y en el coronamiento de una cruz de Malta sostenida por ángeles. Mantiene cierto palladianismo en la estructuración arquitectónica, el sistema de "distilo in antis", el amplio intercolumnio central y el friso de triglifos y metopas. También se reducen ostensiblemente las dimensiones generales del retablo y su efecto de profundidad también se merma con criterio deliberado. Simples y depurados, con cierta pretensión neovitruviana, el retablo en general pasa a ser un organismo con escaso significado, tal vez porque la Ilustración lo contempla como un producto de gusto populachero que atenta al entendimiento verdadero de la religión refugiando al fiel en expresiones superficiales y de apariencia externa. Posiblemente el rigorismo dogmático y moral del jansenismo también contribuyó a la pérdida de valor artístico y de sus



mantenidas funciones emocionales y propagandísticas. En 1777, el Rey Carlos III dirigió una Circular a los Obispos y Superiores de las Ordenes Religiosas decretando que los proyectos ejecutados con destino a los Retablos fuesen remitidos a la Academia de San Fernando, con el fin, como analiza Bedat, de que los profesores de arquitectura diesen su conformidad a las trazas, y así se pudiesen evitar los excesos en el adorno. Incluso fue aconsejado que los diseños que no guardasen la debida disciplina, conforme a la regla clásica, fuesen terminantemente rechazados y sustituidos por nuevas composiciones supeditadas a la disciplina académica. El propio arquitecto J.P. Arnal fue comisionado por la Academia para proceder a las correcciones de las trazas del género retablístico.

Sin embargo, a pesar del freno académico, y de las normativas reales, de la ideología de la época, de la crítica violenta de A.

Ponz y de otros intelectuales, el retablo se mantuvo en una fase epigonal resistiéndose en el mantenimiento de aquellas tipologías de gran creatividad desarrolladas en las etapas anteriores. Ante la prohibición del uso de la madera por el peligro de los incendios, se generalizó la técnica del fingimiento de mármoles y jaspes veteados procedimiento al que posiblemente contribuyó de manera muy directa el tratado publicado en 1785 de Don Ramón Pascual Díez, titulado "Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa" que fue editado por la Imprenta Real. El autor también incidió en su teoría a través de un Curso que impartió en el seno de las enseñanzas de la Academia de San Fernando.

En los años finales del siglo XVIII también se nos muestra el retablo con cierto valor arqueologizante. Se retorna al Tabernáculo exento de raíz renacentista y se recobran también en alguna ocasión elementos sueltos basados en la tratadística del siglo XVI.

Las dos grandes etapas del retablo barroco del siglo XVIII, con su alternancia de tensiones, de divergencias o de aproximaciones e interferencias, en las últimas décadas del siglo y ante una nueva concepción del arte y de la religión eran motivo de dura crítica. Se ha dicho que en aquella etapa la decadencia artística se identificó con el barroco en cualquiera de sus categorías. Se lucha contra la estatua policromada, el retablo y las demás mistificaciones del estilo. En la perspectiva de lo útil y lo estético de la creación artística se vieron radicalismos que impidieron también una auténtica renovación del retablo como elemento de representación diluyéndose en un eclecticismo escasamente controlado.

Han quedado numerosos diseños y obras realizadas, casi siempre de pequeño tamaño. Como ejemplos conservados en muy buen estado queremos resaltar los dos organismos colaterales al altar de la Capilla de La Concepción de la parroquia de Navalcamero. Encuadran el retablo en pla-

ta de la Virgen realizado en el más puro barroco del siglo XVIII. Su simple traza, su proporción y su impecable clasicismo, sus planos rematados por tímpanos triangulares nos muestran hasta que punto el retablo se ha independizado de los esquemas tradicionales desarrollados entre 1700 y 1770. En la misma línea, se proyecta el conjunto, mayor y laterales, de las iglesias parroquiales de Valdemoro y Chinchón.

Orientación bibliográfica:

Para el lector especialmente interesado en el estudio del retablo madrileño del siglo XVIII, ofrecemos algunas aportaciones bibliográficas puntuales que pueden orientar sobre el tema. También se recomiendan algunos estudios de carácter general muy útiles para la visión del retablo madrileño en el contexto hispano.

- C. BELDA NAVARRO, "El retablo español: estado de la cuestión", *Imafronte*, 1989, pág. V-XI.
- A. BONET CORREA, "Los retablos de la Iglesia de las Calatravas de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1962, págs. 21-49.
- J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pág. 147. "Problemática del retablo bajo Carlos II", *Fragmentos*, 1988, nº 12-14, págs. 33-43.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Dos dibujos churriguerescos en El Prado", *Boletín del Museo del Prado*, Tomo X, 1989, págs. 49-53.
- A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Los retablos de la parroquia de S. Salvador de Leganés", *Archivo Español de Arte*, 1972, págs. 23-32.
- "Los Churriguera", *Col. Arte y Artistas*, C.S.I.C., Madrid, 1971.
- V. TOVAR MARTÍN, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", *Archivo Español de Arte*, 1973, págs. 261-297.

DE RETABLERO A RETABLISTA

Fernando Marías
Universidad Autónoma. Madrid

La historia del arte nos habla de "retablistas" o "arquitectos de retablos" para designar a los artífices que se centraron en el diseño –más que en la ejecución– de esas complejas máquinas que llamamos retablos; no obstante, el *Diccionario de la Lengua española* de la Real Academia (1992) solo recoge el vocablo "retablero" –"artífice que construye retablos"– y en el *Diccionario de Autoridades* (1737) solo aparecía como término el del propio retablo. Tal situación debería indicarnos el marco cronológico y crítico –el sufijo en –ero es claro al respecto– en el que un despectivo término "retablero" fue acuñado y aceptado. Solo de forma tardía, quizá en la Valencia de 1768, y en el seno de la defensa de los privilegios de los "arquitectos adornistas" que se encargaban de la traza y realización de los retablos, pero pertenecían al gremio de los carpinteros, parece haber aparecido la variante valorativa de "retablista".

Con anterioridad, como se desprende del *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Sebastián de Covarrubias, la clasificación de los oficiales que trabajaban en los retablos dependía de su oficio, no del objeto que diseñaran o llegaran a producir: "los carpinteros de obra prima, que labran talla, por las figuras que hacen de relieve entero o medio se llaman entalladores, y por las molduras, en que ajustan unas con otras, especialmente en las esquinas y ángulos se llaman ensambladores...; y el hacer estas juntas, ensamblar." La estructura de madera –aunque también a veces de piedra y metal– que constituye el armazón de un retablo no se definía como objeto cualificador, sino que las técni-

cas de sus artífices los convertía en obras de ensambladura y talla. Y el inventor de su forma, solo tardíamente arquitectónica, quedaba sumido en el anonimato.

Esta situación parece testimoniar el espacio incierto en el que se movieron históricamente los retablistas, incapaces de dotarse de un lugar plenamente reconocido, y los cambios que sufrieron, a lo largo del tiempo, tanto la consideración crítica del retablo como la definición de la naturaleza del producto y la del profesional del que debía depender su invención y composición. Ensambladores, entalladores, mazoneros, pintores, escultores y arquitectos –a la postre los triunfadores– requirieron el control global, económico y material, de uno de los tipos más importantes de obra artística que España ha producido; la incertidumbre que rodea a la terminología del retablo denuncia la lucha por el control de este objeto plural, y el carácter dinámico y cambiante del concepto de retablo y de sus profesionales, entre ellos lógicamente el del arquitecto.

Desde mediados del siglo XIV, los retablos estuvieron en manos de los pintores o los escultores, en función de que predominara, en sus historias e imágenes, la obra de pintura sobre tabla o el relieve y la imagen de bulto del escultor. El taller medieval de unos y otros incluía en su seno carpinteros, entalladores, ensambladores o mazoneros que se ocupaban de dar forma a los marcos, compuestos básicamente por tablas molduradas o simples y finos pilares en arista y un remate denominado chapitel o chambrana; en algunos casos y regiones, como en Cataluña y

Mallorca, un taller de carpintería podía ser contratado independientemente o, en otros, pintores y escultores subarrendaban a carpinteros o entalladores la obra de mazonería, como a los doradores su labor específica. La estructura y composición de estos retablos se basaba fundamentalmente, más que en una compleja articulación arquitectónica, en la organización aditiva de tableros de madera o piedra, que componían las diversas calles y cuerpos que se elevaban sobre un banco horizontal, a los que se añadía lógicamente un enmarcamiento general o guardapolvo, una custodia o tabernáculo y, a veces, unos remates, tubas o linternas afacetadas, de evidente fuerza decorativa.

A pesar de la paulatina acumulación de "celdillas" –fueran tableros o nichos– de estos "panales" de madera de función didáctica y devocional, las composiciones eran sencillas y reiterativas, como nos testimonian retablos como los de los Gozos de la Virgen del Hospital de Buitrago de Jorge Inglés (1455, Castillo de Viñuelas); el de Don Álvaro de Luna en la Capilla de Santiago de la Catedral de Toledo (1488), contratado en el Real de Manzanares; o el de la parroquia de Robledo de Chavela. Las trazas y modelos se centran en la disposición iconográfica de las historias e imágenes, más que en la definición de la mazonería, desde la de Lluís Dalmau para el Retablo de los *Consellers* de Barcelona (1443) a la de Juan de Borgoña para el retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (1525); la función específica y excepcional de dibujo de presentación, para Isabel la Católica, del interior de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, atribuido al arquitecto y escultor Juan Guas (1479/1480), con la imagen completa de su retablo, habría justificado su detallada definición.

Aunque desde mediados de siglo XV y comienzos del XVI, como demuestran los retablos mayores de las catedrales de Zaragoza, Sevilla y Toledo, de Huesca o del Pilar de Zaragoza, se alcanzara un alto

grado en el aspecto abigarrado de las grandes máquinas retablísticas, la composición sólo ganó en términos de volumen y cantidad de su ornamentación, no en complejidad de articulación, y siguió dependiendo de pintores y, sobre todo, escultores; sólo algunas excepciones se apartaron de este esquema, como los retablos del escultor Gil de Siloé en la Cartuja de Miraflores y la catedral de Burgos, pero para dar rienda suelta al protagonismo de la escultura, que terminaba desbordando la mazonería, dictándole nuevas composiciones de carácter totalmente arbitrario; como es lógico, los escultores comenzaron a sustituir a los pintores.

De hecho, este estilo de mazonería, o ensamblaje, pudo terminar identificándose –en palabras del escultor y orfebre Juan de Arfe y Villafañe, en su "De varia commensuración para la escultura y arquitectura" (1585-87)– con el propio de las cresterías decorativas de los edificios "bárbaros", góticos; esto es, sinónimo de obra carente de normas, de "arte". La irrupción de un nuevo sistema arquitectónico como el renacentista, con un vocabulario y una sintaxis propias y regladas, incorporó paulatinamente importantes cambios. De entrada, la ornamentación *al romano*, introducida quizá por primera vez en 1494, en el retablo del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, por el arquitecto del Cardenal Mendoza, Lorenzo Vázquez de Segovia.

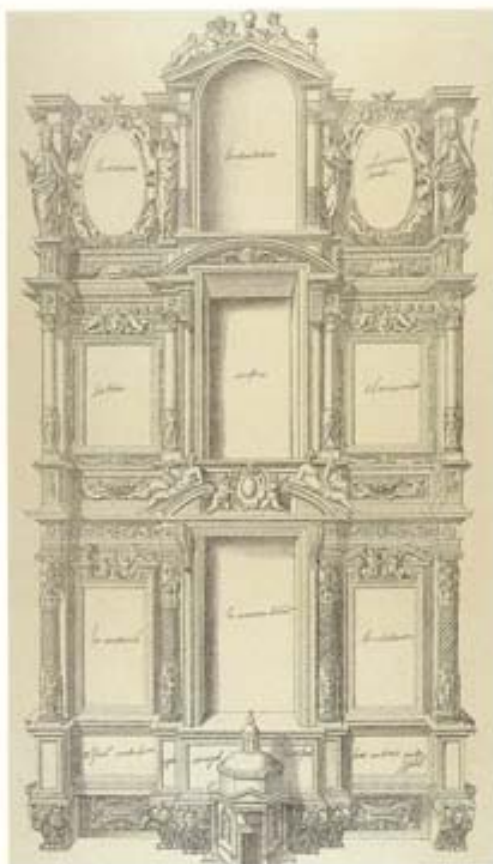
Pintores como Fernando Yáñez de la Almedina en Valencia o Pedro Machuca en Jaén, o Juan de Borgoña en el retablo de la Capilla de San Ildefonso del Colegio de la Universidad de Alcalá de Henares, y escultores como Bartolomé Ordóñez, Felipe Bigarny en la Capilla Real de Granada o Damián Forment en el retablo del monasterio de Poblet, o todavía Francisco Giralte en el retablo de la Capilla del Obispo Carvajal y Vargas en la parroquia de San Andrés de Madrid, continuaron durante una prolongable primera mitad del Quinientos la renovación lingüística y sintáctica de la tipología del retablo tardome-

dieval, en un momento en el que el tratadista Diego de Sagredo, en sus "Medidas del romano" (1526) reclamaba para el arquitecto la responsabilidad del diseño de cualquier objeto, incluido el retablo, que utilizara el nuevo vocabulario de los órdenes clásicos, una de las reglas básicas de la nueva arquitectura.

Fueron, no obstante, los escultores los que introdujeron mayores innovaciones en el retablo al borde del segundo cuarto de la centuria, empezando por los viajeros a Italia Diego de Siloé, en el retablo de la Presentación de la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos (1523-1525), y Alonso Berruguete, en el parcialmente desaparecido retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1526-1532); más tarde, el francés Juan de Juni impulsó el retablo por sendas todavía más complejas, en obras como el retablo de Nuestra Señora de la Antigua de Valladolid (1550-1562), el de la catedral del Burgo de Osma (1550-1554) o de la Capilla de los Benavente en Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (1557), ortodoxos en el léxico utilizado pero rupturistas en la composición intrincada de su membratura, que se convertía casi en el verdadero protagonista de la máquina.

Todavía sería otro escultor, el italianizado y miguelangelesco Gaspar Becerra, el que llevaría hacia adelante esta tendencia "arquitectónica", en su retablo para el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (1563) y, aún más, en el mayor de la catedral de Astorga (1558-1569). Y esta senda sería de inmediato hollada por otros maestros septentrionales, escultores y entalladores, como Pedro López de Gámiz en Santa Clara de Briviesca, Rodrigo y Martín de la Haya en el retablo mayor de la catedral de Burgos, Juan de Anchieta en el parroquial de Tafalla, o Juan Miguel Orléans en Aragón y Valencia.

Puede parecer paradójico que fueran los escultores, y secundariamente los pintores, los que controlarían el diseño de un



Gaspar Becerra. Trazo para el retablo de las Descalzas Reales de Madrid (1563). Desaparecido. Grabado de J. Nicolau (siglo XIX). Madrid. Biblioteca Nacional.

retablo "arquitectónico", que dotaba progresivamente de mayor protagonismo al marco a expensas de la dictadura de las historias, cuando la voz de Sagredo se había ya elevado reclamando para el arquitecto —oficial liberal que trabajaba "con el espíritu y con el ingenio", y no mero oficial mecánico, que actuaba "con el ingenio y con las manos"— el control de una traza como la retablística, responsabilidad del "principal fabricante", del "ordenador de [el] edificio" que debía ajustarse al modelo establecido por Vitruvio y repristinado por Leon Battista Alberti. Por ello hemos de preguntarnos qué era ser arquitecto y quiénes eran arquitectos en esta época.

Con algunas excepciones cultas, como la del temprano epitafio latino de Pedro Gumiel en la Universidad de Alcalá, "architetos" eran denominados de forma genérica, a mediados de siglo, precisamente los entalladores y ensambladores de reta-

*J. de Herrera:
Octavo Diseño
de las Estampas
de la Fábrica
de San Lorenzo el
Real de El Escorial.
Grabada por Pedro
Perret en 1589.
Permite apreciar
el retablo
con los cuadros de
Zuccaro, antes de
las modificaciones
posteriores
que sufrió.*

blos, las obras en las que predominantemente se había introducido el vocabulario al romano. Los maestros de cantería tradicionales, como delatan algunos pasajes del tratado del plateresco Rodrigo Gil de Hontañón (d.1552), despreciaban las reglas o las diversas "artes" de los cinco órdenes clásicos, manejables al antojo de los artífices, y consideraban como su principal misión el ejercicio de la "ciencia", única, de la traza de las estructuras y la resolución de los problemas de estereotomía y estática de sus fábricas, al margen de cuestiones que juzgaban solo ornamentales, propias de unos entalladores que eran tenidos como "siervos" del maestro. Los maestros de albañilería defendían puntos de vista similares, aunque algunos de ellos, como los madrileños Luis y Gaspar de Vega, su sobrino, estuvieran más abiertos a las novedades de Italia.

De otra opinión eran algunos pintores y escultores, como Machuca o Siloé, que habían viajado a Italia, o como Alonso de Covarrubias o Jerónimo Quijano, que habían permanecido siempre en la península. Aquellos habían comenzado, basándose en su dominio del dibujo, a introducir los nuevos modelos, reglas, categorías y conceptos renacentistas, aceptados aunque socavaran los principios tradicionales de la construcción, quizá porque los consideraran de manera más libre de prejuicios por su acceso secundario a la profesión arquitectónica; pero fueron precisamente unos y otros los que procedieron, de forma sustitutiva o casi siempre sincretista, a la creación de una arquitectura española del Renacimiento, para terminar contagiando a los más reacios de sus contemporáneos y, por resultados, a la postre colegas. Y fueron sobre todo estos artífices figurativos los que, por un lado, se modelaron a sí mismos sobre el arquetipo del arquitecto vitruviano para abordar la nueva práctica y, por otro, se dividieron con los solo escultores, ensambladores, entalladores y pintores, la tarea de proyectar y construir los retablos, de la que quedaron exentos los maestros de cantería o albañilería. No



obstante, la legislación de algunas zonas importantísimas, como la andaluza, comenzó a establecer discriminaciones entre estos distintos profesionales. En la ciudad de Sevilla, por ejemplo, de 81 contratos de aprendizaje que conocemos, fechados entre 1573 y 1638, 77 lo fueron para alcanzar las profesiones de escultor o entallador, que habilitaban la contratación global de un retablo en su ejecución material, y solo 4 para las de arquitecto y ensamblador, aunque les facultara quizá más, de hecho, para el diseño y la invención de un retablo.

Por último, sobre todo en el ámbito de la corte de Felipe II, surgió otro tipo de ar-

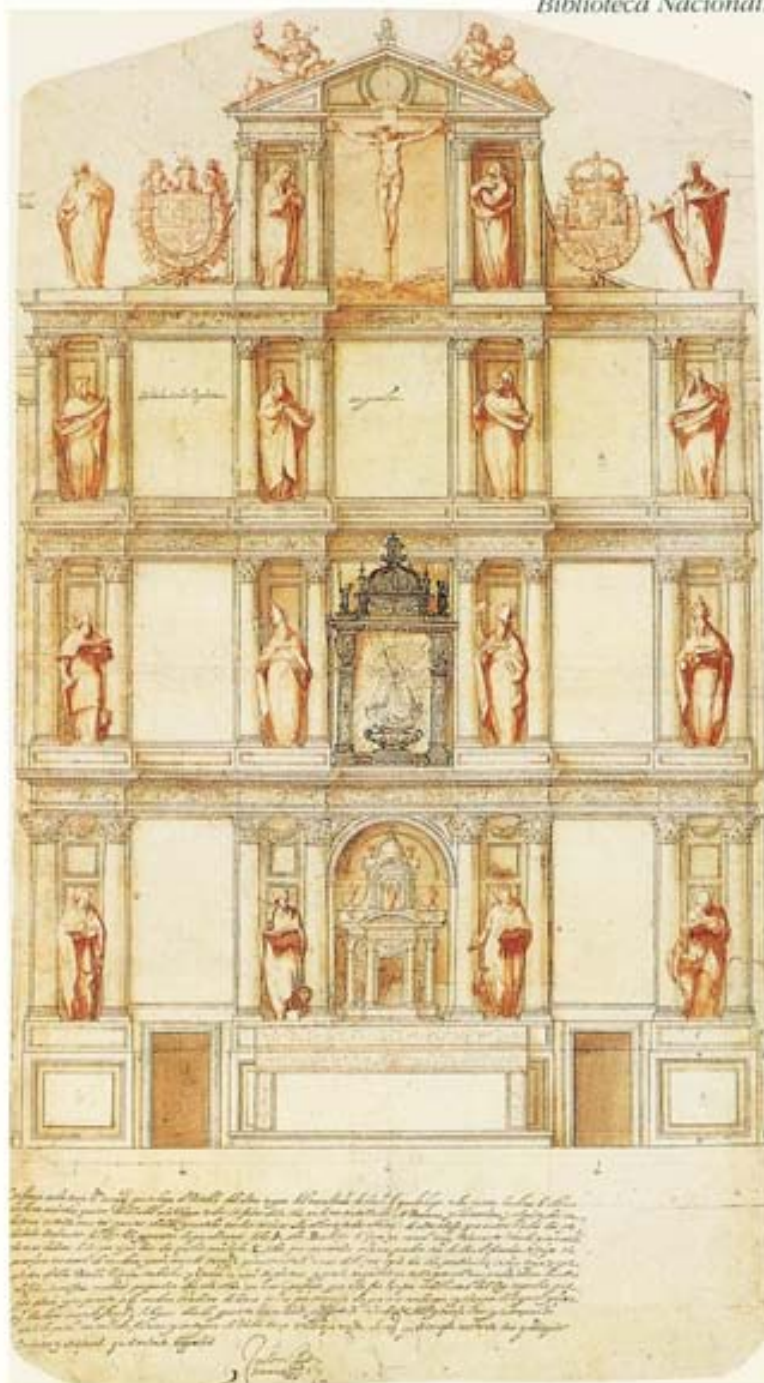
quitectos, que comenzaron a pugnar con los "arquitectos" de retablos por el control tanto del título –tras el ejemplo de Juan Bautista de Toledo, "segundo arquitecto" de la fábrica de San Pedro de Roma con Miguel Ángel– como de sus competencias proyectivas, no solo de edificios sino también de retablos. Algunos procedían de disciplinas ajenas al mundo de la construcción o las artes figurativas, como Juan de Herrera, el clérigo y matemático Lázaro de Velasco o el sacerdote tarraconense Jaume Amigò; otros, como Juan Bautista de Monegro o Francisco de Mora, que procedían de la escultura o del ensamblaje retablistico, modificaron sus iniciales aprendizajes, aceptando la buena nueva defendida por Herrera; unos terceros, como Juan Gómez de Mora, se formaron ya desde el principio en un nuevo arte, el del proyecto arquitectónico, que se centraba en el manejo de los órdenes y el dominio del dibujo sin rechazar los saberes estructurales y estereotómicos.

Es lógico, en consecuencia, que la "arquitectonización" heterodoxa y ornamentalista del retablo de junianos y becerrerescos precipitara la reacción de los que se consideraban "verdaderos arquitectos", los nuevos tracistas, los defensores de la lección clasicista de los antiguos y los italianos más modernos y canónicos, para los que el vocabulario correcto y la lógica sintáctica y constructiva eran requisitos inexcusables, y que habían sido introducidos desde el monasterio del Escorial en las fábricas de piedra y ladrillo. A la cabeza se situó, como sería de esperar, el propio Juan de Herrera, con sus proyectos retablisticos del Escorial (1579-1585) y la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos (1579-1582). Sus estructuras simplemente adinteladas, en las que se lograba el equilibrio entre marco e historias, se convirtieron en credo para sus discípulos, como Francisco de Mora (monasterios de Montserrat y Guadalupe) o su sobrino Juan Gómez de Mora (proyecto definitivo de Guadalupe).

Ellos comenzaron a dominar la península desde la corte madrileña, a diseminar

su modelo y a contagiar su estilo clasicista por otras regiones: la Granada de Diego de Pesquera y Lázaro de Velasco; la Sevilla de Pedro Díaz de Palacios, Asensio de Maeda, Veremondo Resta, Miguel de Zumárraga y Juan Martínez Montañés; la Ciudad Real y la Sigüenza de Giraldo de Merlo; el

Juan Gómez de Mora. Proyecto para el Retablo Mayor de la Iglesia del Monasterio de Guadalupe (Cáceres) en 1614. Madrid. Biblioteca Nacional.



Valladolid de Francisco de Praves, Juan y Cristóbal Velázquez o Gregorio Fernández; el Cáceres y la Salamanca de Antonio González Ramiro y Alonso de Balbás; etc. Muchos de ellos dedicaron con preferencia su actividad a la arquitectura, siendo en sentido estricto y moderno principalmente arquitectos, pero recibieron los encargos de las trazas de algunos de los más importantes retablos, que contratarían diferentes talleres de ensambladores y escultores.

A pesar del aparente predominio de los arquitectos, otros profesionales comenzaron a reivindicar su protagonismo en las tareas de diseño de los retablos, sobre todo los pintores, máxime cuando grandes lienzos al óleo empezaron a sustituir a las historias de relieve. Fue un pintor con pretensiones de arquitecto anticánónico como El Greco, en Toledo y en Madrid, quien quizá abriera un nuevo frente en esta plural batalla, de tan enrevesados conflictos como solo el mundo barroco podría empantanarse. Sin negar la importancia de la arquitectura como disciplina que dictara el proyecto, los retablos de Doménico Theotocópuli debían a su juicio poner en valor los cuadros que enmarcaban y el cretense reivindicó para los artistas figurativos el protagonismo global que el centro formal de los retablos podría exigir. A su vez, estaba poniendo en entredicho la jerarquía de las artes que colocaba a la cabeza la arquitectura; deudor en esto del pensamiento italiano renacentista de Giorgio Vasari o Giampaolo Lomazzo, que consideraba a las tres artes mayores como hijas de un mismo padre, el *disegno*. El Greco luchaba por la primacía de la más compleja y excelsa de las hermanas, la pintura, de la que dependerían las demás.

A su vera se fueron colocando otros pintores (o escultores como Alonso Carbonell), desde su hijo Jorge Manuel Theotocópuli al italiano Giovanni Battista Crescenzi, mentor del gusto de las cortes de Felipe III y el joven Felipe IV, quienes defendieron también la competencia arquitectónica, y no solo retablística, de los

pintores y, en consecuencia, de otros artistas figurativos como los escultores; testimonio de esta pugna serían las cartas entrecruzadas entre Juan Gómez de Mora y Theotocópuli y el prior del monasterio de Guadalupe, con motivo de la traza y ejecución de su retablo; aquel requería, desconfiado, contratar a escultores y pintores a tasación, para mejor controlarlos; este defendía al artista y arquitecto inventor, ni cantero ni ensamblador, que ordenaba —como Gómez de Mora o Monegro— a sus oficiales con sus diseños y que podían no haber visto, excepto en el papel, la obras que se realizaban con sus trazas. Y también también dan cuenta de este conflicto los encendidos debates de Crescenzi y

Proyecto para Retablo (que no se llegó a realizar) por Alonso Cano, para la Iglesia de San Andrés de Madrid. Madrid. Museo del Prado.



Jorge Manuel –frente a Gómez de Mora y Fray Alberto de la Madre de Dios (1626)– con motivo de la traza de la Capilla del Sagrario de la catedral de Toledo; la preferencia de Gómez de Mora por Felipe Lázaro de Goiti, frente al artista Alonso Cano, para el cargo de maestro mayor de esa misma catedral (1643); los ataques más tardíos a Diego Velázquez o a Sebastián de Herrera Barnuevo para que no alcanzaran la maestría mayor de las obras reales; y otros muchos ejemplos podrían traerse a colación, como la queja tardía, de comienzos del siglo XVIII, del pintor y tratadista Antonio Acisclo Palomino, quien deploraba en su “Museo pictórico y Escala óptica” que entonces trazaran los retablos los ensambladores, como veremos los protagonistas de la postrera intromisión, cuando todavía pocas décadas atrás sus tracistas eran, como Francisco Rizzi, los pintores.

En la arquitectura de cal y canto comenzó una sonora pugna entre los severos “practicones” de tradición herreriana y los “ornamentistas”, que se prolongó hasta el advenimiento regulador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el cambio de gusto promulgado por la Ilustración. Ya Fray Lorenzo de San Nicolás en su “Arte y uso de la arquitectura” (1639) se dolía de la importancia concedida al “ornato exterior”, en el que se movían como peces en el agua pintores, escultores, ensambladores o plateros frente a los verdaderos arquitectos, y del mayor aprecio de la “bizarría” de las composiciones decorativas frente a la “fortificación” de las fábricas; en otras palabras, de la invención “desmaterializada” –quizá sustentada por el dibujo, la teoría y la especulación– frente a la sabiduría de la práctica constructiva. Al agustino recoleto se sumaron figuras como Juan de Torija, Tomás Román, Marcos López o José del Olmo, realizador este del importantísimo retablo de la Sagrada Forma –cuyo lienzo pintara Claudio Coello– de la sacristía del Escorial, proyectado por el más tarde envidiado pintor Rizzi.



Retablo de la Ermita de la Virgen del Puerto en Madrid. Dibujo de Pedro Ribera, grabado por J. B. Palomino. Madrid. Museo Municipal.

En la arquitectura de los retablos, abandonada su ejecución a los ensambladores y autoexcluidos los “arquitectos prácticos”, el sonado debate por el control de su diseño quedó aparentemente en manos de los “inventores”, pintores (Alonso Cano, Herrera Barnuevo, el “corruptor” italianizado y borrominista José Jiménez Donoso, Francisco Herrera el Mozo, Rizzi) y escultores, pero también ante la amenaza inminente de los ensambladores, que comenzaron a reivindicar el momento proyectivo de lo que terminaban siendo artífices materiales. El escultor Alonso Matías o el pintor Cano, en Córdoba (1613-1628) o Lebrija y Madrid (retablo de San Andrés, ca. 1642), Herrera Barnuevo con su retablo-baldaquino para la madrileña Capilla de San Isidro (1659), Herrera el Mozo con el de la iglesia de Montserrat de Madrid, por ejemplo, abrieron un nuevo estilo en la traza del retablo, cada vez menos ortodoxa –introduciendo nuevos órdenes como el salomónico– y más adornada, que presentaban en bellísimos dibujos llenos de sabor y color pero



*Sebastián de Herrera
Barnuevo. Proyecto
para el Baldaquino
de la Capilla
de San Isidro
en la Iglesia
de San Andrés
de Madrid. Hacia
1645-55. Madrid.
Biblioteca
Nacional.*

en los que todavía se concedía espacio primordial a lienzos o imágenes,

Los ensambladores pertenecían al colectivo de los simples carpinteros, como en la mayoría de los casos, escultores y entalladores. Compartían con los arquitectos "prácticos" el reconocimiento de la construcción material y sus técnicas como fundamentos básicos, que dominaban en el restringido territorio del retablo, pero en cambio comenzaron a erigir como análogo punto de partida el diseño —de los órdenes y los adornos— y las disciplinas científicas

—por su componente matemática— relacionadas con aquél; la perspectiva en primer lugar, que permitía controlar los efectos finales de la percepción del espectador, prevenir los juegos de la iluminación, introducir correcciones ópticas en las proporciones de las figuras y los órdenes situados a diferentes alturas, o artificiosamente exagerar algunos de sus rasgos buscando la novedad y la sorpresa.

Uno de los defensores de la opción proyectiva de los ensambladores, aunque se viera a sí mismo como escultor y arquitecto, sería Salvador Muñoz, quien nos ha dejado un tratado de tan jugoso título como "Libro de Prespectiva de varios Autores, con varias Reglas y curiosidades y juguettes particulares" (1636); basándose en los textos de Vignola, Vasari y Scamozzi, se centró en la discusión de cómo "en el dibujo se enzierra toda la Filosofia que para el conocimiento de la Architectura se requiere" y cómo, con él, el arquitecto llegaría a alcanzar incluso más saber que un filósofo "no siendo dibujante". Mientras que al pintor le correspondía "el retrato y colorir las cosas naturales o artificiales y las semejantes", pero no se le exigiría el dibujar con exquisitez lo edificable, el arquitecto con el dibujo llegaría a conocer la perfección o imperfección de la pintura, la escultura y las demás artes semejantes e imitadoras de la naturaleza, pudiendo dar consejo a todos sus artífices. Como prueba de sus asertos, Muñoz aducía el caso de Miguel Ángel —"que alcanzó con gran fazilidad la suma Architectura por ser tan gran dibujante"— y una "razón" que había hallado en unos papeles manuscritos de "el Griego de Toledo", cuyo pensamiento parece estar ya detrás de sus ideas, para dedicar un elogio a Juan Bautista de Toledo y Herrera como grandes dibujantes, aunque a estos no les hubiera agradado la reducción de sus saberes. Pero la arquitectura la entendía Muñoz, de forma restrictiva con su mentalidad de retablista, y desde esta perspectiva concebía únicamente el tratamiento de los órdenes, los materiales o los adornos

de talla, que debían moderarse a partir de los modelos de la naturaleza y el arte, para lograr los "efectos" —a la manera de Scamozzi— de las flores sobre las hojas, los frutos sobre los árboles o las "joyas y recamados sobre las bestiduras"; he aquí, aunque fuera de segunda mano, la gran y nueva aportación del tratado de Muñoz, la relatividad de unas reglas que no suponen una inalterable normativa —por esencial— sino que debe depender de la casuística del tiempo, el lugar, las circunstancias ambientales, esto es, de lo accidental.



*Pedro Roldán.
Grupo escultórico
del Santo Entierro
en el Retablo
Mayor de la Iglesia
del Hospital
de la Caridad
en Sevilla.
1670-1673.*

Los ensambladores puestos al día comenzaban a controlar la pingüe parcela de la retablística. Este proceso de teatral búsqueda del efecto global de la máquina arquitectónico-decorativa, en torno al sagrario y a expensas de la didáctica de imágenes e historias, produciría obras tan características como los retablos-baldaquino del Hermano Francisco Bautista para las Bernardas de Alcalá de Henares y para la Capilla del Cristo de los Dolores de la madrileña Venerable Orden Tercera; el retablo del hermano Bautista y Pedro de las Torre, para la Fuencisla de Segovia (1645); el del Hospital de la Caridad (1670-1673) de Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán o el del Sagrario catedralicio de Jerónimo Balbás, en Sevilla, con sus heretodoxos soportes en estípite; el salomónico de San Esteban de Salamanca (1692-1720) o los de las Calatravas y la Merced de Madrid de José Benito de Churriguera, de quien saldría el adjetivo "churrigueresco"; obra capital sería también el Transparente de la catedral de Toledo de Narciso Tomé (1721-1723). Efectos similares de compleji-

*J. B. Churriguera:
Retablo proyectado
para la Iglesia
del Convento
de los Mercedarios
Calzados de Madrid.
Se ha relacionado
tipológicamente
con los retablos
de Leganés.
Madrid. Academia
de San Fernando.*

dad y protagonismo estructural y ornamental buscaron y lograron también algunos arquitectos, rabiosamente modernistas y anticatólicos, como Francisco Hurtado Izquierdo o Fernando Casas y Novoa, en sus retablos-tabernáculo para el Sagrario de la Cartuja del Paular (1709-1720) y San Martín Pinario de Santiago (1730).

Todos ellos –pintores, decoradores, escultores, tallistas, ensambladores– fueron configurando desde mediados del siglo XVII lo que se ha calificado como el “casticismo” retablistico barroco, indiscutiblemente hispánico, en el que la estructura arquitectónica fue, de forma paulatina pero imparable, complicándose, retorciéndose sobre sí misma, oscureciéndose y siendo invadida por una máscara decorativa, que terminaría por recubrirla por completo y ahogarla bajo su masa arborescente de todos los primores y ringorringos ornamentales que su fantasía les suministraba y les possibilitaban sus indudables recursos dibujísticos.

Cristo de San Ginés en la parroquia del mismo nombre, de Madrid. Dibujo de Diego Villanueva grabado por J. de la Cruz Cano y Olmedilla. Madrid. Museo Municipal.

No obstante, los arquitectos de retablos que querían llegar a ser arquitectos completos no despreciaban otros saberes. En el memorial de oposición del maestro mayor de las obras reales de 1685, Jiménez Donoso afirmó que era la traza de monte, la estereotomía, “la materia más dificultosa que se ofrece en las fábricas y lo que deben saber los maestros mayores, por ser la cantería de lo que se han fabricado todas las obras más insignes”; y Herrera el Mozo, otro “heresiarca” viajero a Italia, pidió que los concursantes dibujaran una “ignographia, ortographia y excenographia que es prespectiva y sin ella no se valen del dibujo, [como] tampoco pueden conseguir fin perfecto en las cosas irregulares, siendo común sentir de todos los arquitectos que no puede darse este título a el que no tuviere las partes necesarias para poder perficionar la traza, u obra que de su orden se ejecutare, haciendo para ello modelos, o cortes para su inteligencia, porque el que se quedare solo en la planta, y cuatro perpendiculares para su alzado, no es

Hermano Bautista. Baldaquino en la Iglesia del Convento de San Bernardo de Alcalá de Henares. Hacia 1620.



bastante para su ejecución, y solo tendrá entendido que sabe una porción corta de la arquitectura porque ninguna parte es el todo. La razón es clara, porque si el que adorna la traza con el dibujo no sabe arquitectura, la corrompe; y si el que ha hecho la traza no entiende el dibujo, tampoco sabe pedir lo que ha menester, y por esta causa sucede el ser las más trazas centones mal colocados...” Los artistas-arquitectos, los ensambladores de retablos y los arquitectos de fábricas tenían claras a la postre las exigencias verdaderas de sus distintos productos, y sería a partir de esa conciencia por lo que terminaban reclamando desde sus respectivas posiciones el diseño del retablo, a medio camino entre las diversas disciplinas artísticas; pero al depender este diseño del momento estilístico del retablo, la historia del retablo estaba abocada a la postrera modificación y desaparición de sus profesionales.

El último vuelco en la profesión de retablista vino dictado por el cambio de gusto, de corte más internacional, que fue



irrumpiendo en España a partir del advenimiento de la dinastía borbónica. Una vuelta al orden y a los modelos del más temperado barroco italiano y francés comenzó a imponerse lentamente, para dar sus frutos a mediados del siglo XVIII y utilizar a la Academia, cuya Junta Preparatoria funcionó desde 1744, como el instrumento de expansión de una tendencia de signo neoclasicista. Obras como el retablo-transparente de la catedral de Cuenca (1751-1760) de Ventura Rodríguez –como evidente alternativa al toledano de Tomé– o el mayor de la catedral de Segovia del italiano Francisco Sabatini (o los madrileños de la Encarnación y las Salesas Reales, de don Ventura y el francés René Carlier) sustituyeron la madera dorada por el mármol, los jaspes de colores y el bronce dorado, el “churriguerismo” por el buen gusto del estilo académico y los maestros de arquitectura de retablos por los arquitectos titulados.

A este gusto más internacional y menos “castizo” se unía un encendido deseo de renovación religiosa, reivindicando en términos de decoro, dignidad, seriedad y majestad los requisitos de la celebración del culto, y que debía afectar no solo al estilo de los predicadores o a la arquitectura sino también al mobiliario de las iglesias, criticable por las extravagancias y ridiculeces que había alcanzado el retablo barroco. A ello se añadía una decidida voluntad de racionalismo en el control del gasto y los riesgos de incendio que conllevaban estas grandes máquinas de madera, recubiertas de hojarasca decorativa y pobladas de antorchas y luminarias. Se propugnó por lo tanto la retablística de mármol –cuya materia ya impedía muchos de los excesos estructurales y ornamentales que la madera posibilitaba– y, en su defecto, la realización de los –dictándose los cursos correspondientes y propiciándose la edición de adecuados textos para la enseñanza de las nuevas técnicas– de escayola o estuco, incluso de barro cocido, que sobre un alma de madera y sometidos a un acabado de pulimento y acharolado, imitaran los materiales más nobles y las formas

más severas y magnificentes de los retablos pétreos e incombustibles, así como eliminaran los costos del dorado.

Durante el reinado de Carlos III, en 1777, dos decretos del Conde de Floridablanca, promovidos por el secretario Antonio Ponz, establecieron la prohibición de los retablos de madera y ordenaron que los proyectos tanto de retablos y tabernáculos como de edificios debían pasar por el dictamen ineludible, con su aprobación, corrección o rechazo, de una comisión académica. A los preceptos de la Academia madrileña se adhirieron las academias provinciales ante el aplauso de los prelados y dignidades eclesiásticas más comprometidas con esta doble depuración. Los arquitectos titulados por aquella o estas fueron haciéndose con la traza de unas obras ya arquitectónicas, al quedar depuradas de los ornamentos barroquizantes, aun a costa de enfadar a los escultores y “arquitectos adornistas” o “retablistas”, miembros de los gremios de carpinteros, a los que pretendían enseñar geometría, aritmética, maquinaria y otras ciencias matemáticas para ellos innecesarias para sacarlos del estado de “barbarie” en que se encontraban.

La clarificación radical y definitiva de las profesiones y competencias de las Bellas Artes, introducida por la Academia, trajo a la postre, como sería de esperar, la desaparición de aquellas máquinas que son los retablos de la Epoca Moderna, para entonces considerados globalmente –para usar las palabras del “heresiarca” José Benito de Churriguera distinguiendo sus obras de las de los malos retablistas– como “astillas doradas tiradas a espuestas por las paredes”; estos productos multifacéticos y cambiantes como resultado lógico de una situación tan conflictiva y plural, como la representada por todos aquellos, incapaces de reunirse bajo un único término denominador, que quisieron trazar y trazaron, pretendieron ejecutar y ejecutaron, nuestros retablos, no podían haber superado el Siglo de las Luces y la Razón.

Orientación bibliográfica

Para la profesión arquitectónica y artística del Renacimiento:

F. MARIAS, "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", *Academia*, 48, 1979, pp. 173-216 y *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989.

F. MARIAS y A. BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Cátedra, Madrid, 1981.

J. M. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución*, Diputación, Sevilla, 1983.

Para la situación en los siglos XVII y XVIII:

A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS:

"L'architecture espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l'art*, 1985, pp. 41-55; *Los Churriguera*, C.S.I.C., Madrid, 1977; *El siglo XVIII, entre tradición y Academia*, Sílex, Madrid, 1992.

F. MARIAS y A. BUSTAMANTE:

"La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620", en *Studies in the History of Art, El Greco: Italy and Spain*, 1983, pp. 101-112.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1984.

F. MARIAS, "En torno al problema del barroco en la arquitectura española", en *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica Editrice, Roma, 1984 y "Teoría e historia en el tratado de arquitectura de Salvador Muñoz", *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la Época de los Descubrimientos*, Madrid, 1994.

J. BÉRCHEZ, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1987.

B. BLASCO ESQUIVIAS, "El maestro mayor de obras reales en el siglo XVIII, sus aparejadores y su ayuda de trazas",

El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII, Madrid, 1987

y "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, tiempo y forma*, VII, 4, 1991, pp. 159-193.

M. V. GARCÍA MORALES, *El oficio de construir: origen de profesiones. El aparejador en el siglo XVII*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Madrid, 1990 y *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, U.N.E.D., Madrid, 1991.

A. CÁMARA, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, El Arquero, Madrid, 1990.

Para la historia general del retablo español, puede verse también:

J. BERG SOBRE, *Behind the Altar Table, The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1989.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España 1600-1770*, Cátedra, Madrid, 1983; *El retablo barroco en España*, Alpuerto, Madrid, 1993 y "Problemática del retablo bajo Carlos III", *Fragmentos*, 12-14, 1988. *El retablo español*, ed. Cristóbal Belda, *Imafronte*, Universidad de Murcia, 3-5, 1987-1989.

R. SERRANO ET AL., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1992.

A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, 12-14, 1988 y *El retablo barroco*, Cuadernos de Arte Español 72, Historia 16, Madrid, 1992.

**RETABLOS
DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID**



En algunos de los retablos más significativos,
a continuación de los Datos Históricos,
se incluyen unos comentarios acerca de las obras realizados
por los siguientes autores:

J. M. C. V. - José Manuel Cruz Valdovinos

A. E. P. S. - Alfonso E. Pérez Sánchez

V. T. M. - Virginia Tovar Martín

PROTECCIÓN Y FOMENTO DEL PATRIMONIO MUEBLE

Santiago Camacho Valencia

Jefe de Servicio de Patrimonio Histórico, Mueble y Arqueológico de la Comunidad de Madrid

*Ya he dicho tantas veces
que el problema de España
es un problema de Cultura.*

Santiago Ramón y Cajal, 1927.

Las medidas relativas al patrimonio mueble que estipula la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, no podrían hacerse efectivas sin la localización y conocimiento detallado de los bienes que lo integran. Para cumplir este mandato legal, el primer objetivo es el inventario y estudio de este patrimonio, con la finalidad de establecer las oportunas medidas de protección jurídica y conservación que permitan tanto el acceso de los ciudadanos a su disfrute, como la garantía de su transmisión a las generaciones futuras.

Con independencia de las referencias a las *construcciones públicas*, a las que se hace mención en algunos Fueros, y siempre relativas a las construcciones defensivas, las Reales Cédulas de 1752 y 1757 por las que se crean la Real Academia de Nobles Artes –hoy Real Academia de Bellas Artes de San Fernando– y la Real Academia de la Historia, pueden considerarse el punto de partida del interés de la Administración por la defensa del patrimonio artístico del Estado.

Varias son las disposiciones legales que surgen a lo largo del siglo XIX estableciendo la necesidad de “inventariar” el patrimonio artístico, motivadas tanto por la necesidad de su conocimiento intrínseco como a consecuencia de los graves problemas de conservación que crearon al Estado las le-

yes desamortizadoras, al pasar a su jurisdicción los bienes eclesiásticos. Primero fueron los gobernadores civiles de provincia y posteriormente la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia de la Historia –instituciones que tenían entre sus fines la inspección, custodia y conservación de los monumentos históricos y artísticos– los encargados de realizar los catálogos monumentales que habrían de elevar al Gobierno de la Nación quien instruiría la calificación de *monumentos nacionales* para, en consecuencia, quedar exceptuados de la venta pública. Fruto de los esfuerzos es la magnífica obra *Monumentos arquitectónicos de España* (1859-1880), primera publicación realizada por el Estado sobre el patrimonio histórico-artístico.

Siguiendo estos precedentes, a principios de este siglo se inicia la confección del Catálogo Monumental de España, en virtud de una disposición de 1 de junio de 1900, encomendándose su redacción a D. Manuel Gómez-Moreno. Los avatares políticos truncan este ambicioso proyecto cuando el insigne historiador del Arte, afrontando multitud de penalidades, había recorrido las provincias de Ávila, León, Salamanca y Zamora. Los sucesivos encargos que se realizan se circunscriben al ámbito provincial y llegan a realizarse los correspondientes a unas cuarenta provincias, si bien es cierto que la mayor parte permanecen todavía

inéditos. A pesar de estar elaborados con criterios muy desiguales, lo que supone unos niveles de información y de calidad distintos, no cabe duda, de que fueron el primer intento de catalogación sistematizada del patrimonio artístico. En este sentido, cabe resaltar, junto al esfuerzo de D. Manuel Gómez-Moreno, el de D. José Ramón Mérida, que, en condiciones precarias, recorrió las provincias de Cáceres y Badajoz para realizar los catálogos respectivos.

En el desarrollo posterior de las disposiciones legales relativas al patrimonio histórico, destaca el Real Decreto Ley de 9 de agosto de 1926, donde aparece nítidamente la distinción entre bienes inmuebles y muebles, estipulándose que por los *Ayuntamientos y Diputaciones provinciales, y en general toda administración o representante legal de entidad colectiva reconocida, se realizará un catálogo y relación detallada de toda riqueza artística, histórica o curiosa mobiliaria que tenga en su*

poder, remitiéndolo al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Esta primera disposición legislativa de inventariar el patrimonio mueble, limitado a los bienes públicos, culmina en la Ley de 13 de mayo de 1933 donde, con independencia del artículo relativo al mismo, impone a las Corporaciones y entidades, así civiles como eclesiásticas en un plazo que no excederá de seis meses enviar al delegado provincial correspondiente una relación de los inmuebles y objetos muebles de que estén en posesión, facultando a la Junta Superior del Tesoro Artístico para incautarse automáticamente de aquellos objetos cuya existencia no haya sido puesta en su conocimiento.

A pesar de la rotundidad con que se reitera en estas normas legales la necesidad de inventariar el patrimonio mueble, lo cierto es que en el sentido amplio previsto en la legislación, los resultados no son los

Retablos fingidos (desaparecidos) en la Iglesia de Santa María de Alcalá de Henares, con los temas de la Anunciación y el Nacimiento. (siglo XVII). Atribuidos a J. Cano de Arévalo.



apetecidos, por lo que se vuelve a insistir con disposiciones posteriores, como el Decreto de 12 de junio de 1953, sobre *Formalización del inventario del Tesoro Artístico Nacional*, que lejos de aportar innovaciones, viene a "suavizar" y, en consecuencia, dejar sin efectos algunas de las medidas disciplinarias previstas por el incumplimiento de la misma en este aspecto. Nuevo intento legislativo que al no dar los frutos esperados, motiva la creación del Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica por Decreto 1938/1961, de 22 de noviembre, con la finalidad primordial de realizar el *Inventario del Tesoro Artístico-arqueológico de la Nación*, de acuerdo con lo estipulado en el decreto anteriormente citado. Esta medida se complementa con el Decreto de 16 de noviembre de 1961, por el que ve la luz el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología, mediante el cual la conservación y restauración del patrimonio histórico, que hasta ahora se había limitado a los inmuebles, se extiende al patrimonio mueble en sus más diversas manifestaciones.

El Servicio Nacional de Información Artística, estructurado por Decreto de 3 de diciembre de 1964, con la misión de coordinar los Servicios Regionales (uno por cada Distrito Universitario) y los Servicios Provinciales (uno por cada provincia en la que no estuviera radicada la capital del Distrito Universitario), se tomó en serio la competencia de realizar el Inventario del Patrimonio Histórico Artístico de forma sistematizada. A tal efecto, se elabora un modelo de ficha por edificio, describiéndose detalladamente sus características histórico-artísticas y reseñándose los elementos del patrimonio mueble que alberga. Fruto de este esfuerzo es la publicación de los Inventarios Artísticos, siendo el Inventario del Patrimonio Artístico de la provincia de Madrid, aparecido en 1970, uno de los primeros en publicarse. La reiterada obligación impuesta a la Administración de inventariar el patrimonio mueble del que es titular, se realiza a partir del Decreto de 1 de junio de 1982, abordándose



Verdadero Retrato del Bautismo CRISTO de la Salud

VEPITA EXTERIOR DE LA VILLA DE VALDEMORO, JUDEO DE MADRID

Valdemoro. Retablo desaparecido en la ermita del Cristo de la Salud (siglo XVII). Madrid. Biblioteca Nacional.

por diversos equipos los inventarios de las colecciones existentes, tanto en las sedes centrales de los Ministerios, como en los diversos organismos dependientes del Estado.

La dispersión normativa referente al patrimonio histórico, unido a las diversas directrices internacionales relativas al mismo, así como la nueva distribución de competencias entre el Estado y las Comunidades Autónomas, demandaban una recopilación y revisión de las mismas. Por estos motivos se promulga la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español, desarrollada posteriormente de modo parcial en el Real Decreto 111/86 y modificado por el Real Decreto 64/1994, en la que se contempla tanto proteger como potenciar, de una manera in-



Capilla de San Isidro en la Iglesia de San Andrés de Madrid. Ilustración de la "Guía de Madrid" de Fernández de los Ríos. 1876.

tegrada y a distintos niveles, los bienes muebles que conforman el Patrimonio Histórico Español. Se establece el rango de Bien de Interés Cultural (B.I.C.) para aquellos *objetos muebles* que por su interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, sean susceptibles de una protección especial mediante medidas singulares según la naturaleza de dichos bienes.

Por otra parte, la Ley instituye otro nivel de protección para aquellos no declarados de Interés Cultural, pero que tengan *singular relevancia*, mediante su inclusión en el *Inventario General*, a los que se aplican normas específicas en relación con su conservación, préstamos para exposiciones temporales o su transmisión por actos inter vivos o mortis causa.

También se establece la *conservación, consolidación y mejora de los bienes muebles*, ya sean B.I.C. o estén incluidos en el Inventario General, mediante los medios técnicos que se estimen oportunos, aunque en lo que se refiere a los B.I.C. éstos no pueden ser sometidos a tratamiento alguno sin autorización expresa de los Organismos competentes para la ejecución de la Ley.

El patrimonio mueble en la Comunidad de Madrid

La Comunidad de Madrid, al asumir las competencias previstas en esta Ley, se ha encargado, a través de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Cultura, de proteger y enriquecer el Patrimonio Cultural radicado en su ámbito territorial, abordando desde el primer momento el conocimiento y localización de forma pormenorizada de los bienes muebles que lo integran. Para conseguir estos fines, uno de los objetivos prioritarios de la política cultural autonómica, ha sido, desde siempre, el inventario exhaustivo de este patrimonio.

En este sentido, tanto el Ministerio de Cultura como la Consejería de Educación y Cultura han firmado varios convenios de colaboración científica, técnica y económica, con la Universidad Complutense y otras instituciones y organismos sobre el patrimonio histórico-artístico de la iglesia, para la realización del inventario de los bienes muebles conservados en los edificios religiosos de la Región, siendo el Servicio de Patrimonio Histórico, Mueble y Arqueológico de la citada Dirección General el organismo encargado del seguimiento y control de los mismos.

Con la finalidad de obtener una información lo más homogénea posible para su posterior análisis se elabora un modelo de ficha, individualizada para cada elemento, con la correspondiente normativa para ser cumplimentada, que refleje tanto la identificación del objeto, localización dentro del

inmueble, descripción, aspectos históricos y estado de conservación, como las oportunas propuestas en orden a su protección legal y su conservación.

Paralelamente a esta labor, se está realizando tanto el Inventario de las Colecciones Públicas de la Comunidad de Madrid ubicadas en sus diversas Consejerías y dependencias, como los inventarios temáticos de aquellas piezas que por su singularidad deben ser abordados por especialistas para que las propuestas de catalogación, protección legal y posibles intervenciones ofrezcan las debidas garantías (Inventarios de Órganos y de Vidrieras de la Comunidad de Madrid, entre otros).

En 1994 se culmina el Inventario del Patrimonio Mueble de la Iglesia Católica en la totalidad de los municipios de la Región, con la excepción de la capital que se encuentra actualmente en fase de ejecución, habiéndose visitado doscientas veintinueve iglesias, ciento trece ermitas y veintiocho conventos y monasterios, realizándose un total de 7.312 fichas técnicas que están siendo debidamente informatizadas. Si ardua ha sido la tarea de recopilación de los elementos que integran este patrimonio, no es menor el trabajo que se realiza en el Servicio de Patrimonio Histórico, Mueble y Arqueológico, procesando y analizando toda esta documentación para que, en función de las diversas tipologías que la integran, nos permita establecer las oportunas medidas de

Interior de la Iglesia parroquial de Santa María Magdalena en Getafe. Siglo XVII.



protección legal, conservación y divulgación, utilizando el acceso de los ciudadanos actuales y futuros a estos bienes culturales.

Los retablos en la Comunidad de Madrid

La singular relevancia que adquieren los retablos, tanto por sus características intrínsecas como por ser elementos altamente representativos del patrimonio mueble de este inventario, nos ha obligado a iniciar con los mismos el primer estudio sistemático y pormenorizado.

Exceptuando la capital, en la Comunidad de Madrid se han inventariado doscientos setenta y seis retablos que, minuciosamente analizados y teniendo en cuenta sus valores histórico-artísticos, se ha estimado que treinta y cinco de ellos son acreedores del máximo nivel de protección –Bien de Interés Cultural– mientras que doscientos dieciocho son dignos de figurar en el Inventario General de Bienes Muebles, habiéndose iniciado los oportunos procedimientos administrativos para conseguir la adecuada protección que

estipula la vigente legislación. Estos datos ponen de relevancia la importancia del arte del retablo en nuestra Región, hasta ahora poco conocido y menos protegido ya que ninguno de ellos se encuentra bajo la tutela de la ley en cualquiera de sus supuestos.

Asimismo, ha sido relevante la información proporcionada por este inventario para el conocimiento del estado de conservación que presentaba cada uno de ellos permitiendo, en consecuencia, llevar a cabo una programación racional de actuaciones, en relación con su importancia cultural y a la urgencia de su situación.

La conservación de estos bienes desde que fueron instalados ha estado condicionada por la incidencia de los factores medio-ambientales tanto sobre los materiales con que están realizados como en los componentes que los recubren –policromías y pinturas– ya sean éstos minerales u orgánicos. La instalación de sistemas de calefacción, realizada en los edificios donde están situados, constituyen por sí mismos uno de los factores más negativos en su estabilidad material, e incluso estructural. Los materiales utilizados en su ejecución, de propiedades físico-químicas diferentes, responden con movimientos mecánicos a tales desequilibrios ambientales, originando grietas y abriendo ensamblajes, trasladando estas alteraciones tanto a la ornamentación (policromías, dorados, etc), como a la base de preparación de estos y a sus aparejos.

La excesiva humedad relativa, al condensarse sobre la capa pictórica de los retablos, origina por un lado procesos de alteración microbiológicos (hongos, mohos, etc) en la materia orgánica, como reacciones físico-químicas entre los componentes orgánicos y los minerales, influyéndose ambos procesos mutuamente y acelerándose por los depósitos de los elementos contaminantes que procedentes del medio ambiente (polvo en suspensión, humos, hollines, etc) se van acumulando a lo largo del tiempo, degradando barnices y provocando levantamientos y pérdidas.

Retablo de la Iglesia parroquial de Colmenar Viejo. Detalle de la Bola del Mundo que sostiene Dios Padre (en el frontón).



Las intervenciones realizadas por la Comunidad de Madrid han estado orientados, básicamente, a conseguir ralentizar los procesos de alteración, procurando su adecuada conservación, mediante la eliminación de factores directos e indirectos de degradación y transformación de sus materiales. Asimismo, se ha pretendido mantener, en la medida de lo posible, las propiedades de resistencia material y su aspecto visual, por medio de tratamientos que han comprendido desde limpiezas exhaustivas de depósitos de suciedad, hasta la protección preventiva frente a agentes externos e internos, desde el fijado puntual de levantamientos, hasta la consolidación material de los soportes.

En ningún caso se ha planteado la posibilidad de recuperar la totalidad material del retablo, ni en su arquitectura, ni en su decoración, si tal recuperación no se justificaba suficientemente desde el punto de vista estructural o de lectura no desfigurada de su carácter histórico o artístico y, en algunos casos, se han respetado las transformaciones sufridas en el transcurso del tiempo, a pesar de que las mismas pudieran provocar un falseamiento estilístico, teniendo más en cuenta los aspectos de tradición local que criterios histórico-artísticos.

Los esfuerzos humanos y económicos que supone esta paciente y callada labor, tendrían un limitado sentido sin su divulgación para *que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son berencia de la capacidad colectiva de un pueblo.*

Este objetivo último de la Ley de Patrimonio Histórico Español es el que motiva la publicación del catálogo de los retablos, agrupados en períodos históricos que corresponden a cambios tipológicos y estilísticos en el arte del retablo. La selección que se ha realizado incluye los prototipos más representativos de cada uno de los períodos, ya sea por sus valores histórico-artísticos o bien por su singularidad, lleva-



Retablo de la Iglesia parroquial de Colmenar Viejo. Detalle de la Anunciación.

da a cabo con el asesoramiento de los especialistas en la materia.

Con ello se da cumplimiento a la demanda de la sociedad actual a todos aquellos que intervienen en la conservación de los bienes culturales, al exigirles, junto a una actuación responsable, la justificación clara de los principios y elementos necesarios que permitan proteger y poner adecuadamente estos bienes *al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos.*

SIGLO XV



BUITRAGO DE LOZOYA

IGLESIA DEL HOSPITAL DE BUITRAGO

Actualmente en la Colección Duque del Infantado.
RETABLO DE LOS GOZOS DE SANTA MARÍA.
También llamado de los Ángeles.
Fechado en 1455.

AZCÁRATE RISTORI, J.M^º, 1990, 381-382; CAMÓN AZNAR, J., 1966, 554-559; CANTÓ, A., 1928, 107;
CASTILLO OREJA, M.A., 1986, 149. CATÁLOGO EXP.: *Reyes y Mecenas*, 1992, 308-309;
CEAN BERMÚDEZ, J.A., 1800, 309-310; CHECA CREMADES, F., 1983, 43; GUDIOL RICART, J., 1955, 316-319;
PONZ, A., 1776, 1787, 54-56; QUADRADO, J.M^º y FUENTE, V. DE LA, 1885, 1977, 332;
SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1917, 99-105; SETENACH, N., 1907, 141-144.

Descripción

Retablo de madera dorada, está compuesto por *banco* y un *cuerpo* que se divide en dos registros. El banco se dispone recto en la parte central y remata en los extremos por dos semi-arcos de *medio punto* con *alfiz* decorado. En el centro se halla una tabla pintada enmarcada por cuádruple arquería *apuntada* ornada con *crestería* calada y *parteluz* central. El cuerpo principal del retablo se divide en dos registros. El inferior se compone de dos *cajas* cuadradas para pinturas, que se sitúan a derecha e izquierda de la *hornacina* central donde se cobija una escultura de *bulto redondo*. Las cajas y la hornacina se decoran en la parte superior con *arcos conopiales* con crestería y tracerías góticas. El registro superior del cuerpo se organiza como una gran caja rectangular para dos tablas pintadas y ornamentada en la parte más alta con tracerías y crestería calada.

Iconografía

En el banco se presenta una pintura sobre tabla con el tema de **Los Padres de la Iglesia**, éstos son (de izquierda a derecha): **San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Agustín y San Ambrosio**. El cuerpo aparece decorado en el registro inferior con dos pinturas sobre tabla y una escultura central, los temas que se representan son los siguientes (de izquierda a derecha): **Retrato orante de don Iñigo López de Mendoza, Primer Marqués de Santillana, acompañado de un paje** (pintura), **Virgen**

con Niño (escultura) y **Retrato orante de doña Catalina Suárez de Figueroa, esposa del Marqués de Santillana, acompañada de una dama** (pintura). En el registro superior aparece pintado sobre tabla un grupo de **Ángeles portando flacterias**.

Datos Históricos

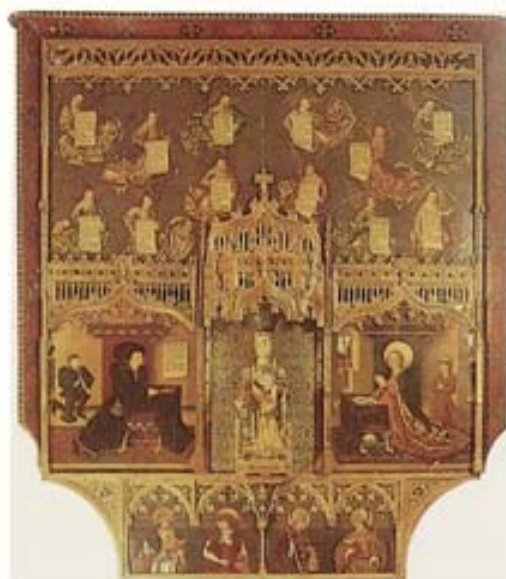
Retablo de estilo hispano-flamenco dentro del periodo gótico. Fue un encargo realizado por el Marqués de Santillana al pintor flamenco afincado en Castilla Jorge Inglés. El Marqués era el fundador del Hospital de Buitrago, lugar originario del retablo, y por un codicilo testamentario con fecha de 5 de junio de 1455 sabemos que el retablo ya había sido terminado y que todas las pinturas eran del mencionado Inglés, que trabajaría en la obra entre 1450 y 1455. En cuanto a la escultura de la Virgen con Niño de la hornacina central, hay que señalar que se trata de una talla anónima de estilo gótico. El retablo ha sido reformado en varias ocasiones y hasta el siglo XVIII –según lo recogido por Ponz– tenía además una tabla pintada con el tema de “San Jorge”, actualmente perdida.

Don Iñigo López de Mendoza (Carrión de los Condes 1398- Guadalajara 1458), primer marqués de Santillana, participó como hombre de armas en la compleja política de su tiempo y tuvo a la vez una permanente dedicación a las letras (*Serranillas, Decires narrativos, Proverbios, Bias contra Fortu-*

na). El 5 de junio de 1455 otorgó en Jaén un codicilo en que ordenaba poner en el altar de la capilla mayor de la iglesia del hospital de San Salvador de la villa de Buitrago, que había fundado, el retablo de los Ángeles, "que mandé hacer al maestro Jorge Inglés, pintor, con la imagen de Nuestra Señora de bulto que mandé traer de la feria de Medina". Parece por eso que el retablo había sido encargado antes, pero quizá no estaba aún concluido. Disponía también que se hicieran dos altares colaterales; Ponz alcanzó a ver sendas pinturas de Santiago y San Sebastián —que ya no se conservan— colocados en los postes cercanos a la capilla mayor, pero sin los retablos originarios.

No se conoce por ahora ninguna otra noticia del pintor Jorge Inglés, aunque se le atribuye comúnmente el retablo de San Jerónimo del monasterio benedictino de La Mejorada de Olmedo (ahora en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid) donado por el arzobispo Fonseca quizá después de 1455. Probablemente era inglés, pero formado en los Países Bajos como demuestra su estilo en el retablo de Buitrago. En razón de su fecha se viene considerando al maestro Jorge como introductor de la influencia flamenca y brabantina en la pintura castellana. En efecto, no se conoce tabla alguna anterior en los reinos de Castilla que muestre el realismo en figuras, objetos y ambientes que ofrece este retablo ni la construcción del espacio en profundidad ni el tamaño natural de los rogantes en comparación con los ángeles y los santos, así como el plegado quebrado y sombreado, convencional en los ropajes neerlandeses, que aparece aquí con gran desarrollo en los ángeles del cuerpo superior.

La iconografía del retablo parece que corresponde al donante y a la ubicación a que se destinaba. La dedicación a Santa María como Madre de Dios es representada por la Virgen con el Niño en la talla gótica de la calle central, anterior en fecha al resto y adquirida en Medina. Los ángeles sostienen letreros con versos alusivos a los doce gozos de la Virgen compuestos por



el propio Marqués, que se completan con el texto de la tabla en que aparece retratado. Su dedicación a las letras justifica seguramente la presencia en el banco de los cuatro padres o doctores de la Iglesia latina: San Gregorio, San Jerónimo, San Agustín y San Ambrosio. Ponz afirma que el retablo se coronaba por una tabla con la figura de San Jorge, no conservada; aunque extraña, la iconografía podría relacionarse con el servicio de las armas del Marqués, si es que no se trataba de San Miguel como príncipe de los ángeles. El paje colocado tras Santillana sostiene su espada; también el Santiago del colateral se refería a sus actividades bélicas, mientras San Sebastián une a su condición de soldado la de ser patrono contra las epidemias de peste, lo que justifica su presencia en un hospital.

La modernidad de la cultura del Marqués de Santillana, demostrada en su producción poética, se confirma en la contratación de un pintor educado en el realismo de los Países Bajos frente a las tendencias imperantes en Castilla, llenas de fantasía y elegante formalismo que denominamos gótico internacional. Su retrato y el de su esposa, a tamaño natural, son el colofón del pensamiento avanzado que caracteriza a este encargo.

J.M.C.V.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE EL PAULAR

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Último tercio del siglo XV.

CANTÓ, A., 1928, 223-224; CASTILLO OREJA, M.A., 1986, 149; CHECA CREMADES, F., 1983, 56; DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956, 382-383; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C., 1974, 68-80; *Inventario artístico de la provincia...*, 1970, 221; MAYER, A.L., 1923, 257-258; *Monumentos Españoles...*, 1954, 275-276; MORENA, A. de la, 1986, 112; PONZ, A., 1787, 75-76; QUADRADO, J.Mª y FUENTE, V. de la, 1885, 1977, 320; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 428-429.

Descripción

El retablo está realizado en alabastro policromado. Tiene *sotabanco* y *banco*, dos *cuerpos* con cuatro *calles* y *ático*. Las calles laterales y el ático se coronan con tallas. Un guardapolvos enmarca los cuerpos. En el sotabanco vemos, a ambos lados del relieve central, dos vanos de acceso al sagrario en *arco trilobulado* inscrito en *arco conopial* con decoración de ángeles músicos en *enjutas*, jambas y *arquivoltas*. Está decorado con escenas en relieve bajo *doseletes* de *crestería*. En las pilastras que separan las calles figuran treinta y nueve esculturas de santos y santas.

Iconografía

En el sotabanco aparece el relieve de la **Virgen rodeada por ángeles**. En el banco vemos seis escenas de la Vida de la Virgen, de izquierda a derecha: **Presentación de la Virgen en el Templo**, **La Anunciación**, **Visitación**, **Nacimiento de San Juan**, **Nacimiento de Jesús** y **Adoración de los Magos**. En los cuerpos aparecen ocho relieves con escenas de la Vida de Jesús: **Circuncisión**, **Bautismo de Cristo**, **Última Cena** y **Prendimiento**, en el cuerpo bajo. En el alto: **Jesús atado a la columna**, **Jesús camino del calvario**, **La Crucifixión**, y **Descendimiento**. Cierran el ciclo las escenas que representan **El Descenso al Seno de los Justos** y la **Salida del Sepulcro**. El ático se corona

con un **Calvario**, mientras que las calles laterales se rematan con las esculturas de **San Juan Bautista** y **San Bruno**.

Datos Históricos

El retablo pertenece a la escuela hispano-flamenca del último tercio del siglo XV. La ausencia de documentación respecto al mismo, le ha hecho objeto de diversas hipótesis en cuanto a su autoría. En él se aprecian varias manos y escuelas. De Flandes parecen las escenas referentes a la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo, mientras que las relativas a la Vida, Muerte y Resurrección de Cristo y la Virgen con el Niño recuerdan al taller escultórico de los Siloé. J.M. Cruz Valdovinos en sus comentarios a este retablo matiza las atribuciones del mismo, descartando la posibilidad del origen flamenco de algunas de sus creaciones, y situando el retablo como obra burgalesa muy cercana al taller de Gil de Siloé. Otros autores piensan (Enríquez de Salamanca, 1974) que fue labrado por artistas de la escuela del arquitecto-escultor toledano Juan Guas. Las esculturas que rematan el retablo son tallas barrocas de finales del siglo XVII y principios del XVIII, las cuales sustituyeron al remate original que desapareció en esa época.

La Cartuja de Santa María de El Paular está declarada Monumento Histórico Artístico por R.O. de 27 de junio de 1876.

No se conoce ninguna noticia documental acerca de este retablo de alabastro policromado, lo que ha provocado opiniones diversas y a veces contradictorias de diversos estudiosos acerca de su origen y datación. Antonio Ponz afirma que fue costado por Juan II (muerto en 1454) "que lo hizo traer de Génova habiendo costado su conducción 8.000 ducados". Sin embargo de lo concreto de la noticia, desde Allendesalazar y Mayer no ha hallado seguimiento. El primero lo supuso quizá toledano y el alemán, sin atreverse a decir si su artífice fue "español o flamenco" observó que su estilo era el del bajo Rin y que el obrador que lo hizo estaba en relación con los escultores que trabajaban en Burgos no antes de 1490. Aprecia de una parte parentescos con Gil de Siloé (**Descenso al seno de los Justos**, relacionado con el de la puerta del claustro y retablo de Santa Ana de la catedral burgalesa) y, de otra, con Simón de Colonia (pilstras y fondos en forma de troncos de palmera, que usa en sus obras principales). Su visión ha sido seguida en época reciente con matices, según los autores.

Áurea de la Morena reconoce la dificultad de señalar el origen del retablo y considera importados de Flandes los relieves del cuerpo bajo y relacionados con lo burgalés de Gil de Siloé los tres cuerpos altos y la **Virgen con el Niño** de la caja inferior. Azcárate coincide con esta opinión, mientras Yarza no lo menciona como burgalés ni entre las obras importadas de los Países Bajos.

Conviene recordar que el libro Becerro de la Cartuja recoge con detalle las noticias de su historia hasta 1474 y nada dice acerca del retablo. Los Reyes Católicos confirmaron en Madrid en diciembre de 1482 los privilegios concedidos por sus antecesores a la Cartuja y dos años más tarde Juan Guas emprendía importantes obras en la iglesia, además de construir el claustro principal. Ha de ser con posterioridad a estas fechas cuando se labrara el retablo. La talla arquitectónica en las chambranas de cada caja y los motivos vegetales que las enmarcan corresponde a la manera burga-

lesa de fines del siglo XV. Gil de Amberes o de Siloé, documentado en Burgos en 1485 a 1500, trabajó la madera y el alabastro y realizó de 1496 a 1499 el gran retablo de otra cartuja, la de Miraflores. Aunque no se parece en su estructura al del Paular, existen coincidencias en tipos humanos, composiciones, mobiliario y otras que hacen verosímil que el retablo madrileño proceda del entorno de Siloé, si no de su propio obrador; nada tendría de particular la intervención de varios oficiales, lo que explicaría las distintas manos que a veces se han observado. El encargo provendría de la propia Cartuja y así se explicaría su relación con el de la burgalesa.

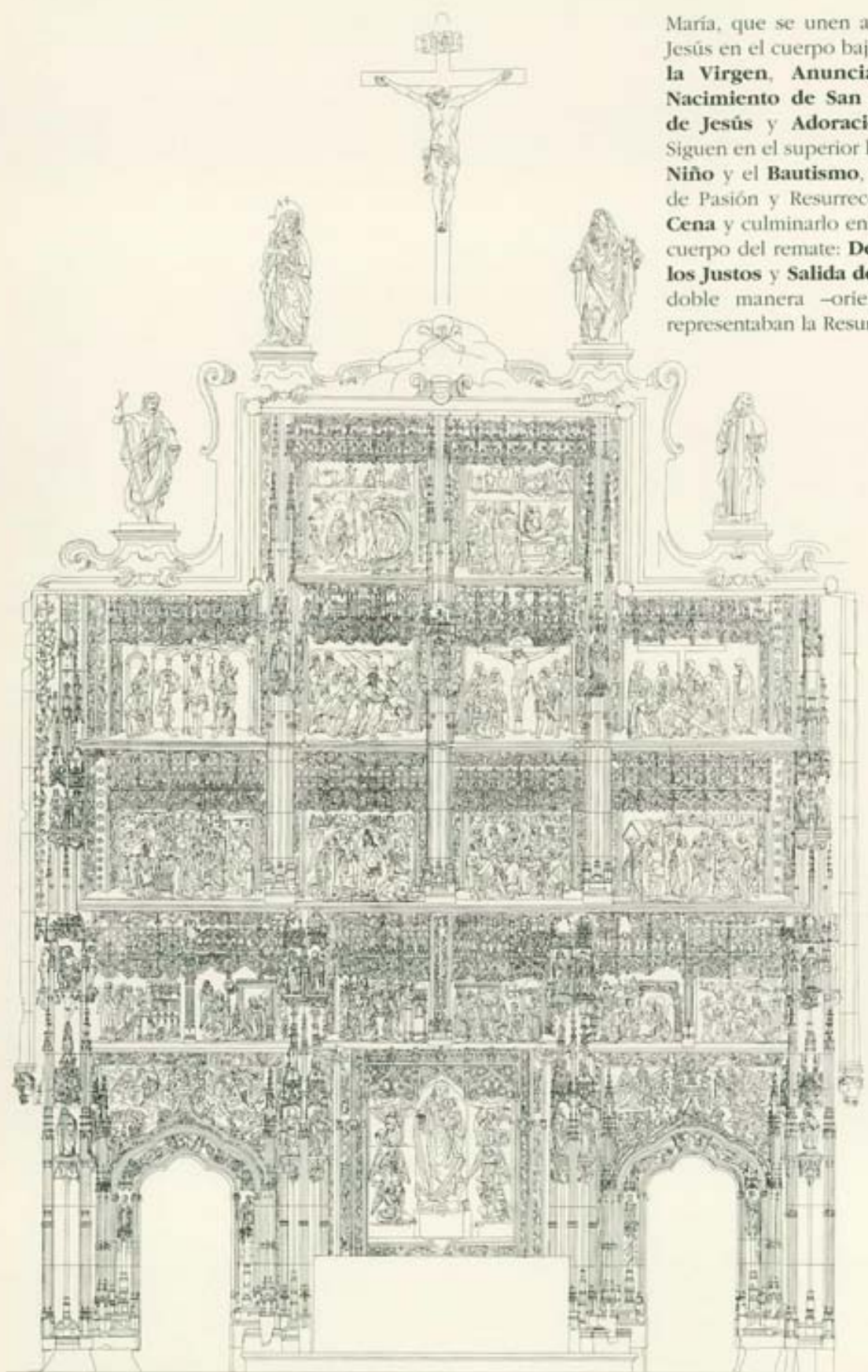
Recientemente, Domínguez Casas sitúa el retablo en la órbita del burgalés Simón de Colonia (h. 1445-1511) insistiendo en las escenas de **Cristo camino del Calvario**, **Crucifixión** y **Resurrección** y relacionándolas con las del trasaltar de la catedral de Burgos, que trazó quizá Simón en 1498 y labró Felipe Bigarny. En cualquier caso, la remisión a la escultura burgalesa de fines del siglo XV o comienzos del siguiente parece evidente. Descartada la importación de Génova, tampoco nos parece defendible que algún relieve proceda de los Países Bajos. No existen claras diferencias entre las escenas del cuerpo inferior y las demás y los relieves encajan con exactitud en una estructura bien compuesta, aunque con alguna diferencia entre el cuerpo bajo y los superiores; si las escenas inferiores hubieran llegado de Flandes, serían anteriores al resto y habrían determinado su ubicación, lo que resulta poco lógico. Además, los retablos neerlandeses que llegan a Castilla son de menor tamaño, de madera y con otras características.

La iconografía no presenta peculiaridades notables. La lectura ha de hacerse de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha. Además de la **Virgen con el Niño entre ángeles músicos**, que ocupa la caja principal, abajo, entre las puertas laterales, las historias recogen asuntos de la vida de



María, que se unen a las de Infancia de Jesús en el cuerpo bajo: **Presentación de la Virgen, Anunciación, Visitación, Nacimiento de San Juan, Nacimiento de Jesús y Adoración de los Magos.** Siguen en el superior la **Presentación del Niño** y el **Bautismo**, para iniciar el ciclo de Pasión y Resurrección con la **Última Cena** y culminarlo en las dos escenas del cuerpo del remate: **Descenso al seno de los Justos** y **Salida del sepulcro**, que de doble manera –oriental y occidental– representaban la Resurrección.

J.M.C.V.



*Restitución
fotogramétrica
del retablo,
realizada por
la Dirección
General de Bellas
Artes y
Conservación
y Restauración
de Bienes
Culturales.*

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN

Presbiterio.

Retablo Mayor.

Finales del siglo XV.

CANTÓ, A., 1928, 230; CASTILLO OREJA, M. A., 1986, 149; DÍAZ PADRÓN, M., 1970, 33-38; *Inventario artístico de la provincia...*, 1970, 246; PONZ, A., 1ª ed. facs. T. II, 258-259; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 402-404; TORMO, E., 1903, 480.

Descripción

El retablo es de madera dorada y policromada. Se compone de tres paños verticales, más alto el central que los laterales. Tiene *banco*. Los paños laterales constan de dos *cuerpos* con dos *calles* y una *entrecalle*. El paño central tiene tres cuerpos y tres calles, siendo la central más ancha. Un *guardapolvos* enmarca todo el conjunto y las calles se coronan con *pináculos* de *crestería*. Se decora con treinta y dos tablas al óleo bajo *doseletes* góticos.

Iconografía

En el banco se representa a **Cristo** y **los Apóstoles**.

En el paño lateral izquierdo vemos las tablas de **San Miguel**, **Pentecostés**, **La Presentación de la Virgen en el templo** y **El abrazo en la Puerta Dorada**. En el lateral derecho aparecen un **Ángel Custodio**, **La Ascensión**, **La Adoración de los Magos** y **El Nacimiento de Cristo**.

En el paño central figuran: **La Transfiguración**, **Misa de San Gregorio**, **Circuncisión**, **Visitación**, **Nacimiento de la Virgen**, y **La Anunciación**. En la calle central y sobre el sagrario, aparece **La Asunción** y **El Calvario**. Las entrecalles van decoradas con ángeles portando instrumentos musicales y símbolos de la pasión. El guardapolvos va decorado con los escudos reales y el franciscano de las cinco llagas.

Datos Históricos

Retablo hispano-flamenco de escuela castellana. La primera referencia relativa a la autoría lo atribuye a Antonio del Rincón quien lo pintaría a finales del siglo XV (Palomino, 1715), atribución que se mantuvo hasta principios de este siglo, en que se dice que lo realizó Comontes y Carvajal (Tormo, 1903). Más adelante se ha seguido cuestionando la figura de Rincón, has-

ta que en los años 70 se restaura y se ven características estilísticas que llevan a concretar la presencia de un maestro que se ha dado en denominar Maestro de Robledo de Chavela, que pudo ser el llamado Antonio del Rincón (Díaz Padrón, 1970). J.M. Cruz Valdovinos en su comentario da una autoría diferente a este retablo, atribuyéndolo no a Antonio, sino a Fernando del Rincón, que trabajó para la iglesia de Robledo de Chavela antes de 1514. El retablo conserva las tablas originales a excepción de los dos arcángeles de las calles laterales que fueron añadidas en el siglo XVII. Asimismo, han desaparecido tres tablas del banco. La disposición ha variado al haber sido desmontado durante la Guerra Civil.

En 1968 fue restaurado por el Instituto de Restauración y Conservación. En 1993 ha sufrido otra intervención a cargo de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.

Fue Palomino quien primero se refirió a este retablo atribuyendo sus pinturas a un Antonio del Rincón (1446-1500), pintor de cámara de Fernando el Católico, natural de Guadalajara, retratista regio y de otros cortesanos. Ponz y Ceán siguieron esta versión, lo mismo que algunos autores modernos. El retablo fue repintado en el siglo XVII, lo que dificulta un estudio correcto. Las tablas fueron restauradas en 1967-1968 y de nuevo en 1993. En la primera ocasión, Díaz Padrón hizo un recorrido por la bibliografía que la obra había suscitado y caracterizó el estilo del pintor frente a otros maestros conocidos de la época sin llegar a conclusión clara sobre su autor, "quizá Antonio".

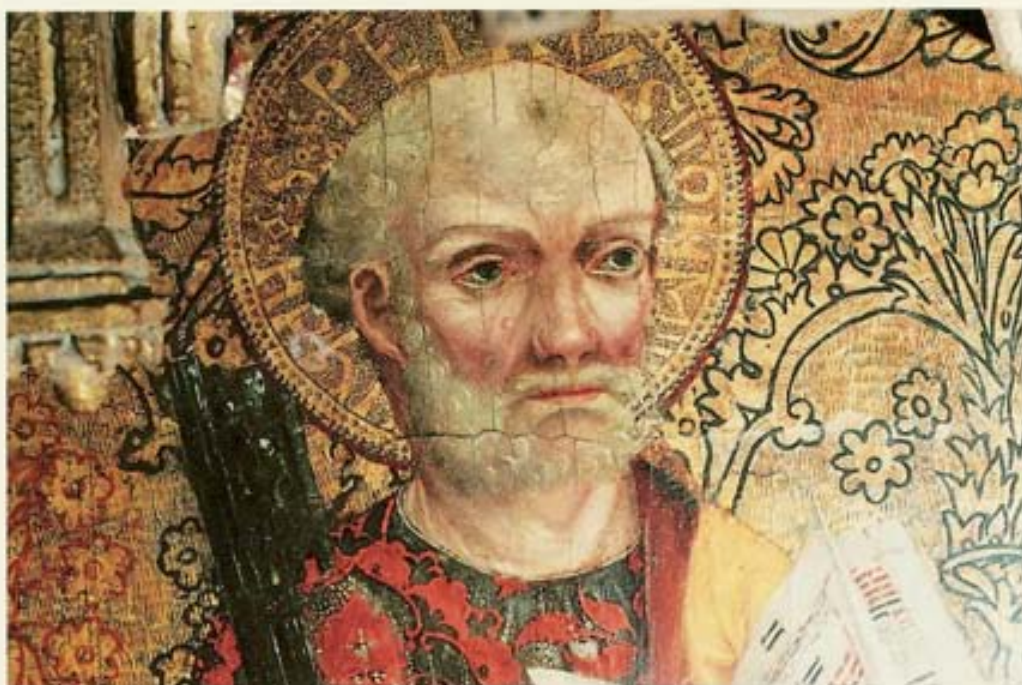
Poco se ha escrito sobre el retablo después de Díaz Padrón. Por nuestra parte, queremos destacar que las noticias atribuidas por Palomino a Antonio del Rincón convienen perfectamente a Fernando del Rincón. A este pintor se le suele caracterizar como renacentista por su moderno re-

trato de Fernández de Córdoba en el Prado. Pero no hay que olvidar que ya en 1491 trabajaba en compañía con el aragonés Martín Bernat, que poseía un lenguaje gótico. Ello le hace apto para pintar un retablo como el de Robledo, fundamentado en el influjo de la pintura gótica de los Países Bajos, donde se muestra además un tratamiento del espacio más moderno, como corresponde a un hombre que se ha movido en Toledo junto a Juan de Borgoña y en tierras de Guadalajara y Madrid, de dominio de los avanzados Mendozas. Fernando del Rincón hizo además grandes retablos de tamaño semejante al de Robledo (hemos documentado en los correspondientes libros de fábrica los de Albalate y Talamanca). Añádase a todo ello la noticia, que nos parece definitiva, de que en cuentas de la parroquia de Albalate de febrero de 1514 se anota el gasto de haber enviado la parroquia de Robledo a un propio para desempeñar unas "tablicas de plata" con los doce Apóstoles que ya en 1506 tenía Rincón a cuenta de lo que se le debía del retablo de dicha parroquia. Por lo expuesto, consideramos a Fernando del Rincón como autor del retablo de Robledo. Entre los dos referidos años (1506-1514) hubo de terminarse la obra, pudiendo ser incluso algo anterior.

En el guardapolvos aparecen los escudos reales, incluso la granada, y el escudo franciscano de las cinco llagas, los cuales eran invisibles desde el siglo XVII bajo un adorno floral. Aunque pueden corresponder de manera clara a don Fernando y al cardenal Cisneros, por ser el rey y el arzobispo del momento (las llagas aparecían igualmente en el guardapolvos del retablo de La Vega contratado en 1509), también podrían indicar algún tipo de patrocinio, sabiendo además que Rincón estuvo al servicio de ambos en varias ocasiones.

La disposición actual de las tablas sigue la descripción que hizo Tormo en 1903, que es posible fuera la del siglo XVII, pero no la originaria, como se aprecia a sim-





*San Pedro
y San Andrés.
Detalles del Retablo
Mayor de la Iglesia
parroquial
de la Asunción
en Robledo
de Chavala.*



ple vista, a pesar de que desconocemos cuáles serían los asuntos de las dos sustituidas por lienzos. El discurso iconográfico se iniciaría por el cuerpo inferior, con escenas de la vida de la Virgen: **Desposorios de Santa Ana y San Joaquín, Abrazo en la Puerta Dorada, Nacimiento**, (lado del Evangelio) y tres de la Infancia de Jesús, **Anunciación, Visitación y Nacimiento** (Epístola), en el cuerpo inferior. En el segundo cuerpo irían **Epifanía y Circuncisión**, precedidas quizá por una **Adoración de Pastores** (o seguidas de una **Presentación en el templo**), a la izquierda y al otro lado **Transfiguración y Misa de San Gregorio** (muy usual a fines de la Edad Media, pues reúne la creencia de la transubstanciación, la imagen devocional de Cristo como *vir dolorum* y la costumbre de los sufragios por las ánimas del purgatorio), faltando quizá el Bautismo de Cristo. En la calle central, sobre la desaparecida custodia, están bien ubicadas la **Asunción** (con **Santo Tomás sosteniendo el cingulo de la Virgen** al fondo) y el **Calvario** como remate; pero irían flanqueadas en el tercer cuerpo por las tablas de la **Ascensión y Pentecostés**. En cada entrecalle, siete **ángeles** (con órgano, salterio, arpa, Santa Faz, esponja y lanza, columna y gaita en un lado; laúd, doble flauta, triángulo, sudario, escalera, cuerdas y gaita en el otro). En el banco, además del último ángel músico de cada lado, tríos de **Apóstoles: Tomás, Cristo** (rehecho; en su origen, **San Juan Bautista**), **Mateo**; con filacteria (**Simón o Felipe**), **Andrés, Pedro, Pablo, Santiago, Juan; Tadeo, Santiago el Menor y Bartolomé**.

Sobre las adiciones del siglo XVII y su autor caben unas observaciones. Los dos lienzos, colocados en las calles extremas del cuerpo bajo, representan a **San Miguel** y, probablemente a **San Gabriel**, con un cuerno de la abundancia en una mano y señalando al cielo con la otra. No coinciden de modo exacto tipos e iconografía con los Arcángeles de Bartolomé Román, pero se relacionan con ellos. En 1614, Román fue tasador de las pinturas de El Par-

do hechas por Carducho y otros, junto a su amigo Mateo Serrano; éste, por su parte, figura el año anterior como vecino de Robledo de Chavela cuando Santiago Morán el mayor le encarga diversas obras (diez de la Pasión de Cristo y cuatro de Nuestra Señora). Sin duda, Serrano hubo de ser el autor de los arcángeles y de los repintes del retablo gótico no mucho después de tales fechas; el tipo hizo fortuna rápidamente y así, en mayo de 1618 ya tenía copia del San Gabriel de las Descalzas el platero Gaspar de Ledesma, según publicamos en 1979.

J.M.C.V.

SIGLO XVI



LA ACEBEDA

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SEBASTIÁN

Presbiterio.

**ALTAR-PORTÁTIL DE SANTA ÁGUEDA, SANTA BÁRBARA,
SAN JUAN Y SAN BARTOLOMÉ.**

Principios del siglo XVI.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 9-10.

Descripción

Altar-portátil de madera y tela con policromía. Tiene planta cuadrada. Presenta *bornacina* adornada con *casetones* pintados al óleo sobre tabla que se cierra con dos puertas decoradas con cuatro recuadros pintados al óleo sobre lienzo situados dos en cada una de las hojas de las puertas. En el interior se dispone una escultura de *bulto redondo*.

Iconografía

En las jambas se representan, de izquierda a derecha y de abajo a arriba: **San Bartolomé**, **San Juan**, **Santa Águeda** y **Santa Bárbara**. En el interior la talla de **Cristo crucificado**.

Datos Históricos

Altar-portátil renacentista de la escuela castellana de principios del siglo XVI. Ha conservado su decoración pictórica, no así la imagen del interior, siendo sustituida por el Cristo crucificado barroco del siglo XVII. Con anterioridad este altar estuvo ubicado en la sacristía de la Iglesia.



ALCALÁ DE HENARES

IGLESIA MAGISTRAL

Girola.

RETABLO.

Fines del siglo XVI.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 32; MARCHAMALO SÁNCHEZ, A. y MARCHAMALO MAÍN, M., 1990, 444, 517 (rep. 241); *Monumentos Españoles*, 1954, 266; TORMO, E., 1931 57-58.

Descripción

El retablo está realizado en piedra caliza. Se dispone sobre una mesa de altar moderna en la que apoyan dos *bermes* que se rematan por un *entablamento* con dos esculturas de bulto redondo. La hornacina central se enmarca en un cuerpo rectangular coronado por un escudo en la parte superior; sobre la *cornisa* se apoya una escultura de *bulto redondo*.

Iconografía

Los hermes portan sobre la cabeza una estrella, el de la derecha, y el de la izquierda una corona. Las esculturas de bulto redondo que rematan los estípites llevan escudos y presentan una inscripción latina en la base. El escudo que vemos sobre la hornacina presenta cruz "flor de lis" militar y en el centro cruz de Calvario. La escultura que apoya sobre la cornisa es una figura femenina alegórica sedente que lleva una antorcha en su mano derecha, y en la izquierda apoyado sobre la rodilla, sostiene un libro.

Datos Históricos

Retablo de escuela madrileña y autor anónimo, datado por Tormo a fines del siglo XVI, en él se hallaba el enterramiento del doctor Juan Martínez de Castilla. Las esculturas son originales del retablo, si bien se encuentran en muy mal estado de conservación. Antes de 1936 ocupaba la hornacina central una escultura de San

Juan Evangelista, actualmente la imagen de la hornacina es una Virgen Milagrosa moderna.

Este retablo ha sido objeto de una datación confusa al ser catalogado en el *Inventario...* como obra barroca del siglo XVIII. Una nueva revisión documental podría variar la cronología.

La Iglesia Magistral fue declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Orden de 22 de diciembre de 1904.



El Retablo en una fotografía anterior a 1936.



*El Retablo
en la actualidad.*

ALGETE

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Capilla bautismal a los pies de la iglesia.
RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ.
Siglo XVI.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 54.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene dos *cuerpos* y tres *calles*. Cuatro columnas con *fuste* acanalado de *orden compuesto*, dividen las calles. Los cuerpos se separan con *entablamentos* decorados con relieves. La calle central se remata con *frontón* triangular partido. El retablo se decora con cinco tablas pintadas al óleo.

Iconografía

En las tablas se representan de izquierda a derecha y de abajo a arriba: **La aparición del ángel a San Joaquín cuando cuida el rebaño, El abrazo ante la Puerta Dorada, El Nacimiento de la Virgen, El árbol de Jesé y La Presentación de la Virgen en el Templo.** Es, por tanto, un ciclo iconográfico con temas relativos a la Inmaculada Concepción de la Virgen. Los entablamentos se decoran con querubines.

Datos Históricos

Retablo renacentista de la escuela castellana del siglo XVI. Las tablas son originales. Ha perdido la talla de la hornacina central. Con anterioridad en ella estuvo colocada una imagen moderna de San Isidro Labrador. Este retablo estuvo situado en el lado izquierdo del crucero.

La restauración del retablo fue realizada por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid en 1993.



CERCEDA

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA LA BLANCA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Último tercio del siglo XVI.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 103; MORENA, A. de la, 1976, 45-49; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 63-64; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 127.

Descripción

El retablo es de madera dorada, policromada y estofada. Tiene *banco*, dos *cuerpos* con tres *calles* y *ático*. Los cuerpos y el ático presentan columnas con superposición de órdenes: en el cuerpo inferior *orden dórico*, en el superior *orden jónico*, y en el ático *orden corintio*. Las columnas del primer cuerpo y del ático tienen *fuste helicoidal*. El remate del ático se realiza con un *frontón* triangular con relieve y conjunto escultórico. El banco se decora con dos pinturas al óleo. En las calles laterales vemos esculturas de bulto redondo y en la central la imagen de la titular entre ángeles.

En la calle central en el primer cuerpo aparece un *tabernáculo* de madera dorada, policromada y estofada con un basamento, un cuerpo y ático. El cuerpo se divide en tres calles con columnas de orden dórico con fuste acanalado. Este cuerpo se separa de la parte superior por medio de un entablamento con *triglifos* y *metopas*. En el centro figura la puerta del sagrario decorada con relieves; a ambos lados, hornacinas vacías. En el ático figura otra hornacina también vacía flanqueada por columnas de orden jónico en las que apoya un *entablamento* decorado con escamas y sobre él, bóveda en la que vuelven a aparecer las escamas.

Iconografía

Las pinturas del banco representan **La Magdalena Penitente** en el lado izquierdo y **San Jerónimo** en el lado derecho.

En las calles laterales y de izquierda a derecha vemos: las tallas de **San Francisco de Asís**, **San Lorenzo**, **San Juan Bautista** y **San Miguel Arcángel**; entre estas dos últimas, **La Asunción de la Virgen rodeada por cuatro ángeles**. En el ático **El Calvario** y encima de éste en el interior del frontón figura **El Padre Eterno**.

En el basamento del tabernáculo se representan en relieve los Símbolos de la Pasión y en la puerta **Cristo resucitado con los soldados**. En la parte alta de este relieve figuran dos ángeles con la Sagrada Forma.

Datos Históricos

Retablo manierista de la escuela toledana. Se encomendó a fines del siglo XVI al escultor Alonso Román. En el banco y tabernáculo trabajó el escultor flamenco Isaac de Helle y a su muerte se incorporó el también escultor Miguel Pérez. Toda la decoración del retablo es original a excepción del Cristo del Calvario que es talla del siglo XVII, encontrándose la talla primitiva en el lado izquierdo de la Iglesia.

El retablo ha sido restaurado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid en el año 1993.



*Retablo Mayor
de la Iglesia
parroquial
de Santa María
la Blanca
en Cerceda.*

IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Segunda mitad del siglo XVI.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1955, 305; ANTONIO SÁENZ, T. de, 1987 (A), Vol. II, 624-635; ÍDEM., 1994, 49-70; ÍDEM., 1989, 149; AZCÁRATE RISTORI, J.M., 1958, 192; BENITO DOMENECH, F., 1990, 115; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M., 1967, 234; CANTÓ, A., 1928, 126; CASTILLO OREJA, M. A., 1986, 157-158, 161; CAMÓN AZNAR, J., 2ª ed, 1979, 505; CRIADO Y MANZANO, J., 1915, 44; ESTELLA, M., 1982, 95; ÍDEM., 1994, 71-80; *Inventario artístico de la provincia...*, 1970, 121; MATILLA TASCÓN, A., 1985, 358-359; MORENA, A. de la, 1976, 70-77; PARRADO DEL OLMO, J. M., 1981, 185; PÉREZ PASTOR, C., 1914, 90, 201; PORTELA SANDOVAL, F., 1977, 286-287; ÍDEM., 1986, 52.

Descripción

El retablo es de madera dorada, policromada y estofada. Se compone de tres paños verticales adaptados a la forma ochavada del *ábside*. Tiene *sotabanco*, *banco*, y tres *cuerpos* con tres *calles* y ocho *entrecalles*. Los paños laterales se rematan con dos *tondos* y el central con *ático*. Los cuerpos presentan columnas con superposición de *órdenes*, en el inferior *orden dórico*, en el medio, *orden jónico*, y en el superior, *orden corintio*. En el sotabanco y banco aparecen relieves. Los paños laterales se decoran con dos entrecalles de escultura y una calle de pintura al óleo sobre lienzo, mientras que el central tiene relieves en el sagrario y figuras escultóricas en el resto. El conjunto se completa con el *frontal* del altar, decorado con *rocalla* y cabezas de angelitos que rodean un tondo en relieve de alabastro.

Iconografía

En el sotabanco aparecen relieves con figuras de profetas. En el banco vemos dos escenas alusivas a la Vida de la Virgen, los **Evangelistas**, los **Padres de la Iglesia**, seis **Virtudes** y cuatro representaciones de **Santos**.

Los paños laterales siguen el mismo esquema en la disposición de sus elementos

decorativos. En las entrecalles exteriores esculturas de bulto redondo que representan **Santos**, en las intermedias **Apóstoles** y, en las interiores, pinturas relativas a la Vida de Jesús. Estas son de izquierda a derecha: **La Anunciación**, **La Visitación**, **El Nacimiento**, **La Presentación de Jesús en el Templo**, **La Adoración de los Magos** y **Jesús entre los Doctores**. En los tondos vemos relieves dedicados a **Isaías** en el lado izquierdo y **Jeremías** en el derecho.

En el paño central destaca en el primer cuerpo el sagrario estructurado en forma de templete de madera que alberga un sagrario moderno. Se cierra con dos puertas con cuatro relieves alusivos al ciclo glorioso de Cristo: **Ascensión**, **Pentecostés**, **Noli me tangere** y **La duda de Santo Tomás**. En el interior, las puertas están decoradas con pinturas con escenas del Antiguo Testamento. Sobre el templete, hay un grupo escultórico de **La Resurrección** y, sobre el, **La Asunción de la Virgen**. En el ático figura un **Calvario** bajo un *frontón* triangular con el **Padre Eterno** y sobre él alegorías de la abundancia. A ambos lados, imágenes de un **Evangelista** y **San Sebastián**. En las calles laterales, en hornacinas, aparecen, en el primer cuerpo, flanqueando el sagrario, las imágenes de **San Joaquín** y **Santa Ana**, y en los extremos **La Virgen** y **San Juan**; en el resto de las hornacinas se disponen **Santos** y **Após-**



Detalle escultórico.

toles. En el tondo de alabastro del frontal, se representa una **Virgen con Niño**.

Datos Históricos

Retablo renacentista de escuela toledana. Realizado entre 1560 y 1580. Trabajaron los escultores Francisco Linares, Juan de Tovar y Francisco Giralte. M. Estella considera que Giralte sería el responsable único de la traza y esculturas del retablo tras un análisis estilístico, pese a la documentación en que aparecen los nombres de Linares y Tovar. El relieve de alabastro es del siglo XVI y se debe al escultor Gregorio Pardo. Los lienzos fueron realizados por los pintores Hernando de Ávila, Rodrigo de Vivar, Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina, excepto las escenas que decoran las puertas del sagrario que es obra anónima fechada en 1579. Según T. de Antonio, las pinturas se realizarían entre 1566 y 1583 y serían obra de Diego de Urbina (**Anunciación**), Hernando de Ávila (**Presentación del Niño en el Templo** y **Jesús entre los Doctores**) y Alonso Sánchez Coello (**Nacimiento** y **Epifanía**), siendo

de otro pintor, Luis de Velasco, la tabla de la **Visitación**. La mayor parte de las tallas del retablo son originales, pues las imágenes barrocas que sustituyeron a las que se habían perdido, como eran: **San Joaquín**, **Santa Ana**, **San Juan y dos santos**, en el paño central, y **San Crispín** y **San Crispiniano** en el paño lateral izquierdo, han sido retiradas en la restauración. **El Cristo Resucitado** de la calle central se ha mantenido, pese a no ser una pieza original del retablo, pero no así los ángeles que le flanqueaban, que han sido también retirados.

Es obligado señalar las matizaciones sobre la autoría del retablo que realiza J.M. Cruz Valdovinos en sus comentarios a la obra. Según recoge este autor, la labor de ensamblaje y escultura habría sido realizada por Juan de Tovar y Francisco Linares entre 1566 y 1572-73 (fecha del fallecimiento del primero); las tareas pictóricas y de dorado fueron encomendadas según documentos sucesivos a cuatro pintores: Hernando de Ávila, Rodrigo de Vivar (ambos toledanos), Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina (los dos últimos madrileños). Según J.M. Cruz, fueron Hernando de Ávila y Diego de

Izquierda:
Epifanía. Atribuida
a A. Sánchez
Coello.

Derecha:
Jesús entre
los Doctores.
Atribuido a
Hernando de Ávila.





Urbina los que contrataron finalmente la pintura del retablo después de 1574, aunque sólo Hernando de Ávila es probablemente el autor de los lienzos del retablo y pinturas del interior del templete del Sagrario. En cuanto al dorado de la obra, y siguiendo también a J.M. Cruz Valdovinos, habría sido ejecutado por el dorador Santos Pedril hacia 1579.

Ha sido restaurado por la Dirección General de Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Numerosos autores se han ocupado de este retablo exponiendo opiniones diversas, frecuentemente encontradas. La documentación es incompleta y no siempre ha sido bien leída ni interpretada. Un análisis comparativo tampoco ha sido efectuado de manera suficiente.

Por lo que se refiere a la labor arquitectónica y de talla, García Rey dio a conocer

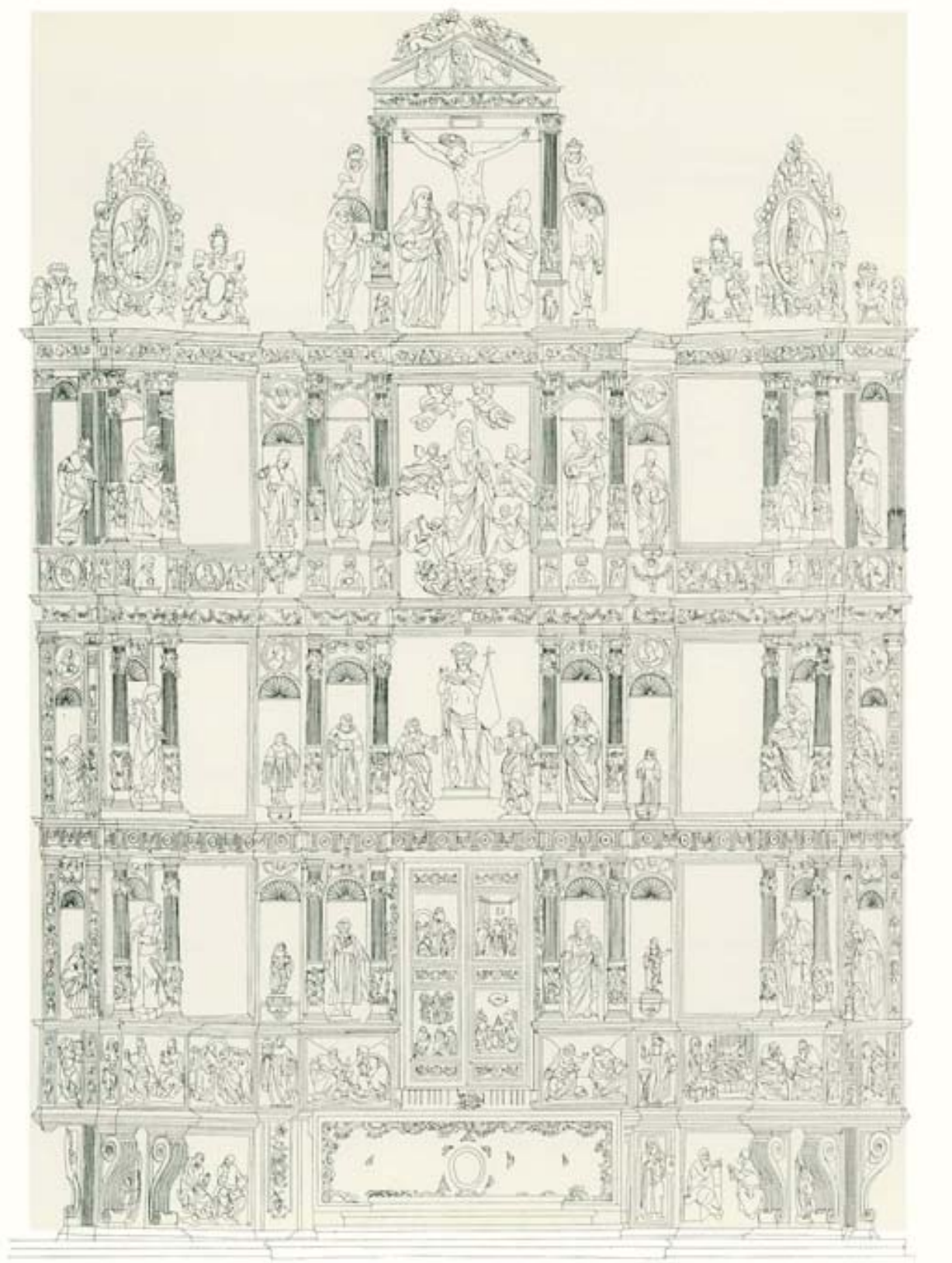
un documento de 17 de febrero de 1576 en que las viudas de los entalladores Juan de Tovar (fallecido en 1572 ó 1573) y su cuñado Francisco de Linares otorgan carta de pago por 26.434 maravedís que quedaban por pagar por la obra de dicho retablo, de lo que se deduce que fueron éstos sus autores. Debió contratarse hacia 1566, poco antes que lo fuera su pintura. Según las recientes investigaciones de Mibel Rodríguez Quintana, en el obrador familiar, Tovar se encargaba con preferencia de los elementos arquitectónicos y Linares de los figurados, pero no es posible por ahora distinguir su labor en Colmenar Viejo.

Más confusa es la documentación referente a su pintura, dorado y estofado. El 11 de noviembre de 1566 se dio una provisión en Toledo por el gobernador del arzobispado a los pintores toledanos Rodrigo de Vivar y Hernando de Ávila, pintor de la catedral, para ejecutar esta parte de la obra, los cuales dieron poder el 3 de diciembre siguiente al también pintor Jerónimo Rodríguez para que lo contratara en su nombre. Pero el 6 de diciembre de ese año, el mismo gobernador daba otra provisión semejante para la pintura del retablo (fecha en Alcalá de Henares) por la que se encargaba ésta a Alonso Sánchez, pintor de su Majestad, y Diego de Urbina; según una fórmula constante en todas estas provisiones, se incluía una revocación final de cualquier otra anterior dada para dicha obra.

Un año más tarde, el 16 de noviembre de 1567, un escribano leyó la licencia de Urbina y Sánchez a Francisco Gutiérrez, cura de Colmenar Viejo (lo fue desde antes de 1557 hasta su muerte en 1586), hijo del tesorero real Alonso Gutiérrez y de María de Pisa. Figuraba como testigo Francisco de Ampuero, pintor dorador hermano de Urbina. Y el 9 de diciembre la leyó al licenciado Granados, visitador de Alcalá y su partido. Estas dos diligencias, así como el texto de la cédula, constan de una escritura de 24 de marzo de 1574 por el que ambos pintores acuerdan depositar el documento original en poder del escribano, para



Noli me tangere.
Relieve
de las puertas
del Tabernáculo.



Restitución fotogramétrica realizada por la Dirección General de Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

que cualquiera de ellos que quisiera contratar a su cargo la obra del retablo pudiera hacerlo, teniendo en cuenta que la mitad pertenecía al otro, y si quería tenerla, según la provisión original, podría tomarla con condición de devolverla en un mes. Interpretamos, por tanto, que la obra de pintura no se había comenzado en 1574, pero ambos pintores se preparaban para celebrar algún contrato sobre ella, habiendo renunciado seguramente a hacerlas juntos. Es de notar que la pintura era normalmente anexa al dorado y estofado y se realizaba tras la entrega por los entalladores y escultores del retablo en blanco, por lo que era normal su contratación a partir de este momento, transcurriendo algunos años entre la provisión por la que se asignaba la obra y el contrato. Tanto más si, como en este caso, pudo existir algún pleito entre los pintores toledanos mencionados en la primera provisión y los dos madrileños. Por otra parte, el verdadero interés de los pintores radicaba a veces en el dorado y estofado - labores que solían dejar un buen beneficio - más que en la propia pintura de pincel.

Calvario.
En el ático
del retablo.

Un poder de 4 de marzo de 1579 otorgado por los pintores Alonso Sánchez Coello y Hernando de Ávila, a favor del pintor Santos Pedril, para que éste pudiera reclamar del cura y mayordomo de la iglesia de Colmenar Viejo lo que se les debía en razón de la obra de pintura del retablo mayor, según escrituras hechas ante un escribano de Colmenar -seguido de otros semejantes otorgados en 5 de noviembre de 1582, 31 de marzo de 1583 y 8 de agosto de 1584- nos da a conocer que, finalmente, eran estos dos pintores quienes se ocupaban de su dorado. Santos Pedril, el apoderado, era un dorador conocido por sus actuaciones anteriores en la diócesis de Segovia y sería quien, in situ, se ocupara de la obra.

Estas noticias documentales nos llevan a pensar que existió seguramente un pleito entre pintores toledanos y madrileños, que terminó quizá por un acuerdo mutuo; Rodrigo de Vivar no está documentado ya en estos años y suponemos que habría muer-



to tiempo atrás; Urbina, quizá al fallecer su hermano Francisco, que se ocupaba habitualmente en obras de dorado, dejó de interesarse en el retablo, contentándose con alguna cantidad de dinero por la cesión. Del mismo modo actuaría en febrero de 1576 al ceder a Juan de Cerecedo la obra de pintura y dorado de los colaterales de Torrelaguna que tenía adjudicada. El contrato para la pintura debió celebrarse finalmente con el toledano Hernando de Ávila y el madrileño Alonso Sánchez en fecha posterior a la del citado documento de 1574.

Pero si ninguno de los pintores debió trasladarse a Colmenar para el dorado del retablo, que sería obra de Pedril, razones formales nos permiten atribuir las pinturas de los seis lienzos y las del interior de la custodia a Hernando de Ávila. Su estilo descarta a Alonso Sánchez. Muestran claros influjos de lo toledano -Correa, Comontes- en color, luz y composición, y de modo más concreto, su parecido con el retablo de Fuentelaencina (Guadalajara) nos confirma que han de ser de mano del toledano Ávila.



Aunque recientemente Estella ha atribuido las pinturas de Fuentelaencina al seguntino Diego de Madrid con base en un documento de 1557 (condiciones para hacer medio retablo y seis pinturas suscrito por él), nos parece que no es más concluyente que otro de 1560 por que Ávila y su cuñado Luis de Velasco firman en la localidad un acuerdo para finalizar su contrato de compañía, que se supone tuvo por objeto el propio retablo, que tenían adjudicado y para cuya mitad habían hecho también condiciones en 1557, en las que consta que lo ejecutaban ya. Las pinturas de Fuentelaencina no corresponden a la manera de Diego de Madrid y tampoco a las de Velasco. Las semejanzas con las de Colmenar Viejo, confirmarían que Hernando de Ávila es autor de unas y otras en fechas muy próximas, anteriores al dorado del retablo de Colmenar. Por otra parte, las pinturas del interior de la custodia son propias de un iluminador, labor en las que el toledano sirvió habitualmente a Felipe II.

La estructura del retablo sigue con variantes el modelo toledano; adaptándose a

la forma poligonal de la cabecera, presenta una división tripartita, con la calle central entre dobles entrecalles y las laterales flanqueadas por otras dos entrecalles que repiten el modelo de las que bordean al central. Las calles laterales son de pincel y el resto de bulto, con relieves en el banco, tondos de remate y puertas de la custodia.

En el banco figuran dos historias de la Virgen -**Abrazo en la Puerta Dorada** y **Natividad**- bajo las calles laterales; en el resto, simétricamente dispuestas, **Santa Bárbara** y **Santa Marta**, **Prudencia** y **Fortaleza**, **San Agustín** y **San Ambrosio**, **San Jerónimo** y **San Gregorio**, **Justicia** y **Templanza**, **Santo Tomás de Aquino** y **San Buenaventura**, **Fe** y **Caridad** y flanqueando el tabernáculo los cuatro **Evangelistas**. En la calle central, tallas de la **Resurrección**, **Asunción** y **Calvario**; en las laterales, tablas pintadas con **Anunciación** y **Visitación** (cuerpo bajo), **Natividad** y **Presentación** (cuerpo central), **Adoración de los Magos** y **Jesús entre los doctores** (cuerpo alto). En las entrecalles sobresalientes, tallas de los **Apóstoles** (faltan cuatro); en las otras, de cuatro **santos fundadores**: **Benito**, **Domingo** y **Francisco** (dos cambiados de lugar), y otro desaparecido, en el cuerpo inferior; santos en el central, de los que se conserva **Santa Catalina** y los **Padres de la Iglesia** en el superior. En los tondos, sobre las calles laterales, **Isaías** y **Jeremías** y en el frontispicio **Dios Padre**.

En las puertas del tabernáculo se representan **Noli me tangere**, **Incredulidad de Santo Tomás**, **Ascensión** y **Pentecostés**. En el interior, cuatro escenas grandes: **Cena de Pascua**, **Abraham y Melquisedec**, **Recogida del maná** y **Regreso de los exploradores de la Tierra Prometida**; y doce pequeñas: **Sacrificio de Abraham**, **Tobías y el pez**, **Sueño de Jacob**, **Lucha con el ángel**, **Zarza ardiendo**, **Serpiente de metal**, **Aparición de Yaveh a Moisés**, **Entrega de las Tablas de la Ley**, **Moisés ante el Faraón**, **Paso del mar Rojo**, **Sacrificio de Elías** y **David delante del Arca**.

J.M.C.V.

Una de las escenas pintadas del interior de las puertas del Tabernáculo.

EL ESCORIAL DE ABAJO

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN BERNABÉ

Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
Finales del siglo XVI.

CANTÓ, A., 1928, 140; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 142;
RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 237; ROKISKI LÁZARO, M^a L., 1991, 342.



Descripción

Retablo-cuadro de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo* y *ático*. Dos columnas de *orden compuesto* enmarcan la pintura y sustentan un *entablamento* partido con decoración vegetal y cartela en el centro. Sobre ésta una *cornisa* que sostiene el ático, en el cual figura otro lienzo entre aletones y rematado por *frontón* triangular. El retablo se decora con pintura al óleo.

Iconografía

Las pinturas del banco están realizadas sobre tabla, en ellas se representan de izquierda a derecha: **San Juan Evangelista**, **San Felipe**, **San Jerónimo** y **Martirio de San Lorenzo**, **Santiago el Menor** y **San Mateo**. El tema del lienzo de la calle central es el **Martirio de San Bernabé**. En el ático vemos un lienzo que recoge el tema de **La Piedad**.

Datos Históricos

Retablo clasicista. Realizado en 1595 por el arquitecto Francisco de Mora. La pintura la ejecutó el pintor conquense Juan Gómez.

La Iglesia de San Bernabé ha sido declarada Monumento Histórico Artístico por Real Decreto 1794/1983, de 11 de marzo de 1983.

ESTREMERA

IGLESIA PARROQUIAL DE LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS

Capilla lado derecho.
RETABLO DE LA ORDEN DE SANTIAGO.
Siglo XVI.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970. 144.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene un pequeño *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Las calles se dividen con cuatro *pilastras cajeadas* con decoración a *candelieri*; soportan una *cornisa* y sobre ella descansa el ático. En él vemos dos columnas *abalaustradas* adosadas en las que se apoya una cornisa y como remate se dispone una *venera* adornada con bola. Está decorado con cuatro tablas al óleo sobre lienzo.

Iconografía

El banco se decora con relieve con motivos animalísticos, vegetales y copas, y en su centro figura la Cruz de Santiago. Las tablas representan de izquierda a derecha: **El Apóstol Santiago acompañando a un caballero donante con la cruz santiaguista**, **El abrazo ante la Puerta Dorada** y **La Oración del Huerto con donante**. En el ático, bajo arco *trilobulado*, figura una **Piedad**.

Datos Históricos

Retablo plateresco del primer tercio del siglo XVI. Conserva toda la decoración original. En la tabla de **La Oración en el Huerto** aparece una inscripción: "VICARI / DE CARA / VAÑA", y en la de **Santiago con donante** figura otra inscripción: "ADMINISTRADOR DE CUENCA".



Este retablo ha sido restaurado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid entre 1990 y 1991.

FRESNO DE TOROTE

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN

Capilla de los pies.

RETABLO.

Siglo XVI.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970. 140.

Descripción

El retablo es de madera dorada y policromada. Tiene un *cuerpo* dividido en tres *calles*, la central más ancha. Las calles están separadas por cuatro columnas de *orden compuesto* y *fuste helicoidal*, que se asientan en un alto *zócalo* con *pilastras*. Se remata con *entablamento* decorado con relieves. En las laterales figuran cuatro tablas al óleo.

Iconografía

En las tablas que decoran las calles se representan de izquierda a derecha y de abajo a arriba: **San Antón**, **San Pantaleón**, **San Gregorio** y **San Agustín**.

Datos Históricos

Retablo renacentista de la escuela castellana del siglo XVI. Conserva las cuatro tablas anónimas originales, habiendo perdido la de la calle central.



CONVENTO DE CLARISAS DE LA ENCARNACIÓN

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primer tercio del siglo XVI.

CASTILLO OREJA, M. A., 1986, 155; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 163-164; MATEO GÓMEZ, I., 1983, 17-19.; MATEO GÓMEZ, I. y DÍAZ PADRÓN, M., 1981, 91-97; RODRÍGUEZ MARÍN, (INÉDITO), 308.

Descripción

El retablo es de madera dorada y policromada. Tiene tres *cuerpos* con tres *calles* y dos entrecalles. Las calles laterales se rematan con dos *tondos* y la central con un grupo escultórico. Los laterales se enmarcan con *guardapolvos* decorados con relieves de cabezas de angelitos y se rematan por *veneras*. El retablo tiene dieciséis tablas pintadas al óleo. Las calles y entrecalles van separadas por columnas con decoración *plateresca* que se repite en los *entablamentos* que separan los cuerpos. En la calle central figura el sagrario que es pieza añadida y, por encima de éste, un conjunto escultórico.

Iconografía

Las pinturas representan escenas de la Vida de la Virgen. Siguiendo el orden iconográfico, de izquierda a derecha aparecen: **El nacimiento de la Virgen**, **Presentación en el Templo**, **Visitación**, **Nacimiento de Jesús**, **Descendimiento de la cruz** y **Resurrección**. En las entrecalles vemos tablas de santas y mártires sobre fondos que simulan *bornacinas avenradas*. De entre ellas se identifican: **Santa Catalina** (primera de la izquierda), **Santa Bárbara** (segunda entrecalle de la izquierda), **Santa Lucía** (segunda entrecalle de la derecha) y **Santa Inés** (tercera entrecalle de la izquierda). En los tondos se representa a **San Juan Evangelista**, a la

izquierda, y a **San Marcos** a la derecha. En la calle central, en hornacina, el conjunto escultórico de **La Anunciación**; esta calle se remata por un **Calvario**.

Datos Históricos

Retablo renacentista con decoración plateresca. Las pinturas fueron realizadas por el pintor toledano Juan Correa de Vivar entre 1533 y 1536. El grupo escultórico del **Calvario** sigue los modelos de la escuela castellana del siglo XVI. Sin embargo, **La Anunciación** que preside el retablo, es una talla moderna que sustituye a otra anterior desaparecida.

El retablo ha sido restaurado en 1992 por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.



*Detalles
de la Visitación
y Resurrección.*



CONVENTO DE CLARISAS DE LA ENCARNACIÓN

A ambos lados de la nave de la iglesia y en el coro alto.

RETABLO DE SAN JOSÉ (lado derecho).

RETABLO DE SAN FRANCISCO (lado izquierdo).

RETABLO DEL FUNDADOR (coro alto).

Finales del siglo XVI.

Inventario Artístico de la Provincia..., 163-164.

Descripción

Grupo de tres retablos de madera dorada y policromada a excepción del retablo del Fundador que es de estuco dorado y policromado. Los retablos de San José y San Francisco tienen *banco*, un *cuerpo* y se rematan con *frontón* triangular. En ambos, la *hornacina* central se enmarca por *pilastras estriadas*, siendo las del retablo de San Francisco de *orden corintio*. Los frontones se decoran con bolas, el de San

José, y con *pináculos*, el de San Francisco. En el del Fundador figura frontón triangular. La hornacina central se enmarca con columnas de *orden jónico*. Los soportes sostienen *entablamento* con decoración pintada al fresco.

Iconografía

En el banco del retablo de San Francisco vemos representados de izquierda a derecha: **San Buenaventura** y **San Bernardino de Siena**; en los *plintos* de las pilastras aparecen los símbolos de la Orden Franciscana. En el tímpano del ático aparece pintada una **Inmaculada**. En el de San José figuran en los plintos de las pilastras dos escudos, el de la izquierda es cuartelado en aspa con cuatro flores de lis y el de la derecha tiene estrellas y girones.

Datos Históricos

Retablos manieristas de la escuela madrileña de finales del siglo XVI. Han perdido la imaginería original habiendo sido sustituida por imágenes modernas.

Según J.M. Cruz Valdovinos, siguiendo noticias que recoge en el texto que aparece en la primera parte de esta publicación, los retablos de San Francisco y San José fueron dorados en 1576 por Mateo de Ávila. Es necesario añadir que el retablo de San José estuvo dedicado en un principio a la Virgen.



Retablo del Fundador.

HORCAJO DE LA SIERRA

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO

RESTOS DEL ANTIGUO RETABLO MAYOR

Actualmente en el Arzobispado de Madrid.
Fines del siglo XV - Principios del XVI.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1958, 105; CAMÓN AZNAR, J., 1979, 198; CANTÓ, A., 1928, 158;
CASTILLO OREJA, M.A., 1986, 149; CATÁLOGO EXP. CONMEMORATIVA I CENTENARIO..., 1986, 268-279.;
Inventario artístico de la provincia..., 1970, 169; MATEO GÓMEZ, I., 1991, 283-290;
MORENA, A. DE LA, 1986, 122.

Descripción

Restos del retablo mayor que se situaba en el presbiterio de la Iglesia. El retablo se componía de *banco* y cuatro *calles*, pero se desconoce su exacta disposición. Los restos que nos han llegado son dieciséis tablas pintadas y el banco.

Iconografía

Debido a la dificultad para acceder a ver los restos del retablo, sólo se puede apuntar –siguiendo a I. Mateo y los datos recogidos en el *Inventario*– la iconografía general del mismo y los temas concretos de seis tablas. En las tablas se recogen historias de la vida de Jesús y de la Virgen, y temas en relación con San Pedro y San Gregorio Magno. En el banco se sitúa un Apostolado. Las seis tablas que se conocen en profundidad representan los temas de **La Anunciación, El Nacimiento de Jesús, El Camino del Calvario, La Piedad, La Coronación Pontifical de San Gregorio** y la **Misa de San Gregorio**.

Datos Históricos

El retablo estuvo en el presbiterio de la iglesia hasta 1970, momento en el que se recoge en el *Inventario*, poco después se perdió su armazón arquitectónica, conservándose el banco y dieciséis pinturas sobre tabla. Estas pertenecen al primer

momento del estilo renacentista y se datan en la transición de los siglos XV y XVI. La obra se atribuye a algún seguidor del escultor y pintor Pedro Berruguete, esta atribución la concreta con ciertas reservas I. Mateo en la figura de Juan González Becerril, escultor de origen palentino y yerno de Berruguete que podría haberse hecho cargo de la obra de Horcajo a la muerte de su suegro, acaecida entre 1503 y 1504.

MADRID

CATEDRAL DE SANTA MARÍA LA REAL DE LA ALMUDENA

Crucero, lado derecho.

RETABLO DE LA VIRGEN DE LA ALMUDENA.

Fecha entre 1531 y 1535.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1956, 45-51; ÍDEM, 1957, 329; MATEO GÓMEZ, I., 1982, 75-77. .



Descripción

Retablo de madera dorada y policromada compuesto por *banco* y tres *cuerpos*. El banco se divide en siete *calles* con pinturas que se enmarcan por dobles ventanales góticos. Los cuerpos superiores se organizan en siete calles, siendo la central la más adornada. Esta calle tiene una gran *bornacina* para escultura que ocupa los dos primeros cuerpos y sobre ésta se dispone una *caja* para escultura ornamentada con un dosel goticista, la calle central acaba en la parte superior con remate de angelitos que portan un escudo. Las calles laterales, tres a cada lado, se estructuran con cajas rectangulares –dieciocho en total–, para tablas pintadas. La separación entre los cuerpos se realiza mediante adorno de *crestierías* caladas y arquillos góticos, siendo la que enmarca el último cuerpo la de mayor tamaño y profusión decorativa.

Iconografía

En el banco se sitúa un **Apostolado**. En la calle central se disponen (de abajo-arriba) las esculturas de la **Virgen de la Almudena** y el grupo de **El Calvario**, con las tallas del Crucificado, Virgen María

La Anunciación. *Detalle del retablo.*

y San Juan. Las pinturas que se distribuyen por las distintas calles son las siguientes: Primer cuerpo (de izquierda a derecha): **La Magdalena, Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Reyes y San Juan Bautista.** Segundo cuerpo, siguiendo el mismo orden: **San Lorenzo, Resurrección de Lázaro, Oración en el Huerto, Camino del Calvario, Cristo descendido de la Cruz y Santa Catalina.** Tercer cuerpo, en el orden habitual: **Santa Marta, Resurrección, Incredulidad de Santo Tomás, Ascensión, Venida del Espíritu y San Cristóbal.**

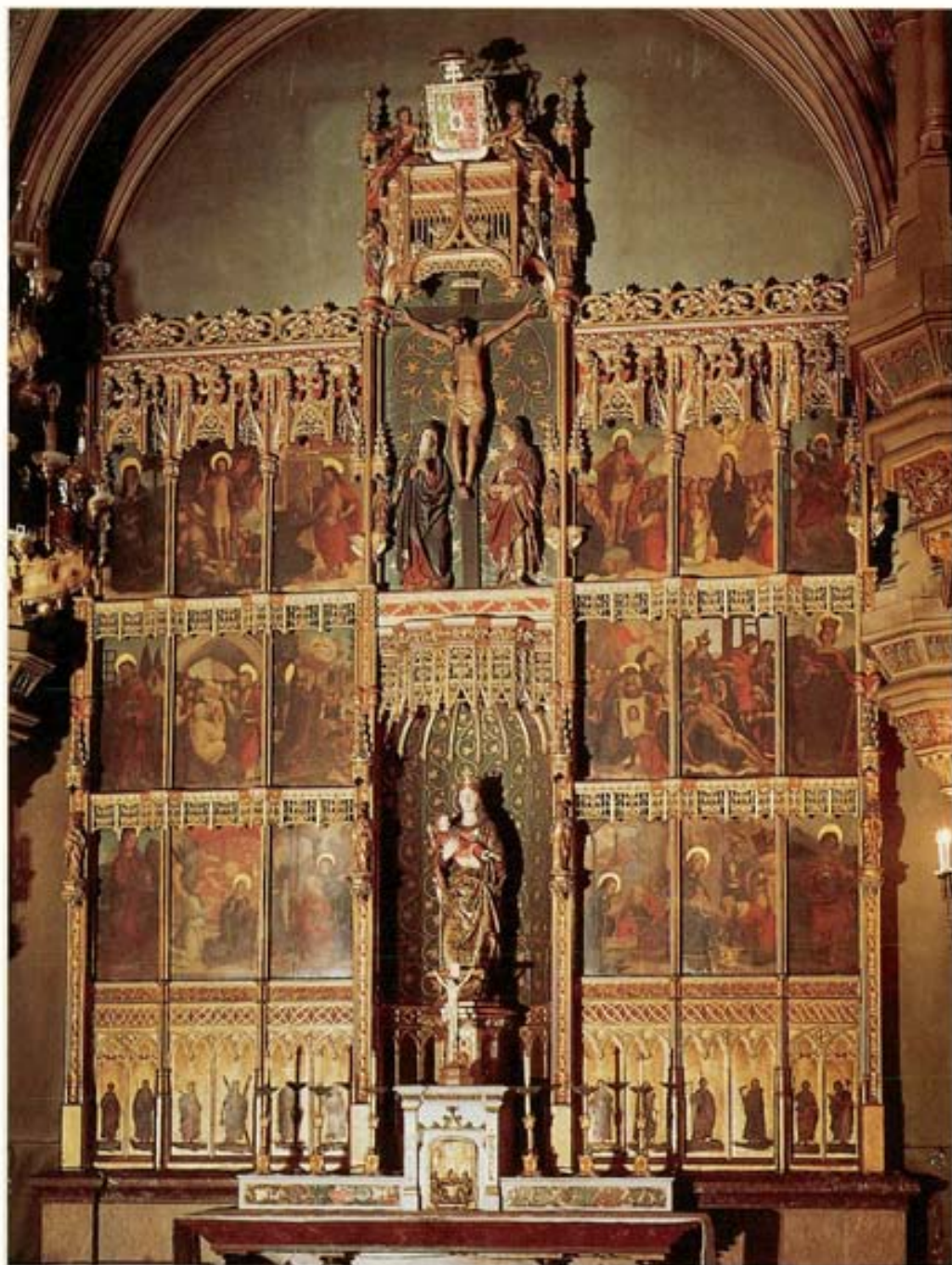
Datos Históricos

El retablo tiene dos cronologías bien diferenciadas, por un lado se encuentra la armazón arquitectónica que es considerada muy posterior a las pinturas, puesto que dataría de fines del siglo XIX y es de estilo neogótico; por otro lado se hallan las dieciocho tablas pintadas y el grupo escultórico del Calvario que son obras del siglo XVI. La totalidad de las pinturas han sido atribuidas por Angulo y Mateo al taller de Juan de Borgoña. Esta atribución es matizada por J. M. Cruz Valdovinos en el texto que escribe en la primera parte de esta publicación, puesto que no considera el retablo de mano de Borgoña, aunque la obra sí presenta influencias suyas. Si ahora volvemos a la autoría defendida por I. Mateo encontramos que esta estudiosa atribuye el retablo al mismo Borgoña aunque con mucha colaboración de su taller y lo fecha entre 1531 y 1535, convirtiéndose por tanto en la última obra del pintor. El retablo de la Almudena, según ha documentado I. Mateo, se compone en realidad de restos del retablo que se hallaba en el Monasterio de Religiosas Clarisas de San Miguel de los Ángeles de Toledo. En 1531 contrató Juan de Borgoña el retablo con el mencionado Monasterio y en el contrato se estipulan las condiciones de la obra. De esta manera sabemos que Juan de Borgoña ofreció el retablo como dote de su hija que iba a profesar en el con-

vento; también por este documento se conoce el nombre del entallador que ejecutó el Calvario, se trata del escultor Andrés de la Mata. El retablo que originalmente se hallaba en el Monasterio toledano era más grande, puesto que constaba al menos de cuarenta y cinco tablas. En 1836 se dispone la demolición del convento por las leyes de la desamortización, y es en esta fecha cuando el retablo es vendido al Conde de Cedillo. A finales de esa centuria fue adquirido por el Obispado de Madrid. Según noticias recogidas por Angulo fue la Casa Granda la encargada de la instalación del retablo en la Capilla del Palacio Episcopal y esta tarea habría sido realizada antes de 1905.

El Nacimiento.
Detalle del retablo.





La imagen de la Virgen que aparece en la fotografía no es la que en la actualidad ocupa ese lugar, que es la Virgen de la Almudena.

Desde la publicación del retablo (Angulo, 1956), consta como retocado el banco, que fue alargado y repintados los fondos del Apostolado. También es necesario precisar que en ese momento se hallaba situada en la hornacina inferior una talla de Virgen con Niño. El retablo se trasladó

a la Catedral de la Almudena en los años 90 del presente siglo, y en 1993 se colocó, en sustitución de la anterior imagen de la Virgen, la escultura de la Virgen de la Almudena, que es actualmente la titular del retablo.

MADRID

CAPILLA DEL OBISPO EN LA PARROQUIA DE SAN ANDRÉS

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Hacia 1550.

AZCÁRATE RISTORI, J.Mª., 1958, 187, 191.; ÍDEM., 1971, 9-17; ÍDEM., 1978, 213-215; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.Mª., 1967, 230; CASTILLO OREJA, 1986, 153-155, 158, 160; CEAN BERMÚDEZ, A., 1800, 261-263; CHECA CREMADES, F., 1983, 256-257; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 79-83; ESTELLA, M., (1992), 1994, 390; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. Y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 45-46; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 19; LAMPÉREZ, 1898, 57; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1964, 6-33; MARTÍN ORTEGA, A., 1954; ÍDEM., 1957, 65-76; ÍDEM., 1961, 123-124; *Monumentos Españoles...*, 1954, 246-247; PONZ, A., 1776, 1782, 109-110; PORTELA SANDOVAL, F., 1977, 270-276; ÍDEM., 1986, 52-54; QUADRADO, J.Mª y FUENTE, V. DE LA, 1885, 1977, 102; RÉPIDE, P. DE, 1914, 242-243; TORMO, E., 1927, 1985, 45.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada que se organiza en vertical mediante tres *calles* y cinco *entrecalles*, la calle central es más ancha y la separan dos entrecalles dobles de las laterales; en horizontal el retablo se compone de *sotabanco*, *banco*, tres *cuerpos*, *ático* y *sobreático*. El sotabanco está formado por tres grandes paneles con decoración figurada de *grifos* y *hombres salvajes* portando escudo, todo ello policromado en rojo sobre fondo negro. El banco se organiza mediante paneles sucesivos de madera con decoraciones de óvalos, *tarjas* y *querubines* en relieve, excepto en los tres que se corresponden a las calles donde aparecen escenas relevadas. En el primer cuerpo, la calle central cobija un grupo escultórico de *bulto redondo* y relieve, y las laterales llevan *caja* rectangular para relieve; en las seis entrecalles se disponen esculturas de bulto en *bornacina avenerada* con *medallón* con bustos en relieve sobre ella, las entrecalles se enmarcan con columnas *jónicas* con la zona inferior de *grutescos*. En el segundo y tercer cuerpo se repite la misma estructura del primero, con la excepción de los tipos de columnas que aparecen en las cuatro entrecalles centrales que ahora son de *balaustre* con vegetación y *grutescos*; el paso de un

cuerpo a otro se realiza mediante pequeño *entablamento* con decoraciones florales y fantásticas en relieve; todo el retablo salvo el ático y sobreático lleva *guardapolvos* a los lados con ornamento relevado de óvalos, vegetación, angelitos, cabezas y bustos en medallones. El ático se compone por cuerpo o ático propiamente dicho y sobreático; el cuerpo lleva calle principal con caja para grupo escultórico exento y cuatro entrecalles con esculturas de bulto, las dos más cercanas a la calle central presentan columnas abalaustradas y las dos restantes se enmarcan por columnas de orden jónico con *grutescos*; aparecen coronando las restantes calles y entrecalles del cuerpo principal del retablo parejas de ángeles portando escudos; el sobreático está ocupado en su parte central por un gran medallón con relieve y cinco figuras de bulto redondo a su alrededor, a los lados parejas de angelitos que llevan escudos y que sirven de remate a las entrecalles del cuerpo del ático.

Iconografía

En el banco y de izquierda a derecha hay tres paneles ocupados por escenas del Antiguo Testamento: **Daniel entre los leones, Abraham y los tres Ángeles** y **El Sueño de Jacob**.

En el primer cuerpo aparecen los siguientes temas: **San Lucas** (escultura), **Adoración de los Magos** (relieve), **San Mateo** (escultura), **San Pedro** (escultura), **Piedad** (grupo de escultura de bulto y relieve), **San Pablo** (escultura), **San Juan Evangelista** (escultura), **Anunciación** (relieve) y **San Marcos** (escultura). En el segundo cuerpo y siguiendo la misma ordenación de izquierda a derecha encontramos: **San Judas Tadeo** (escultura), **La Presentación del Niño en el Templo** (relieve), **San Bartolomé** (escultura), **San Felipe** (escultura), **La Flagelación de Cristo** (grupo escultórico en bulto), **San Simón** (escultura), **San Andrés** (escultura), **El Santo Entierro** (relieve) y **Santiago el Menor** (escultura). En el tercer cuerpo y siguiendo el orden habitual aparecen los temas siguientes: **Santa Catalina** (escultura), **Caída Camino del Calvario** (relieve), **Santo Tomás** (escultura), **San Matías** (escultura), **El Nacimiento** (grupo escultórico de bulto redondo y relieve), **San Mateo** (escultura), **San Bernabé** (escultura), **La Crucifixión** (relieve) y **Santa Bárbara** (escultura).



La Piedad. *Detalle del retablo.*

Por último en el ático encontramos los siguientes temas: Cuerpo del ático (de izquierda a derecha): **San Gregorio** (escultura), **San Ambrosio** (escultura), **El Calvario** (grupo escultórico de bulto redondo formado por cuatro figuras: Cristo, San Juan, La Virgen y la Magdalena), **San Agustín** (escultura) y **San Jerónimo** (escultura). En el sobreático, rodeando el medallón central donde aparece el relieve de **Dios Padre**, se presentan las siguientes esculturas de bulto redondo: **Fé**, **Esperanza**, **Caridad**, **Prudencia** y **Fortaleza**.

Datos Históricos

La obra es del escultor de origen palentino Francisco Giralte, discípulo del escultor toledano Alonso Berruguete. El artista concertó la obra, según documentos recogidos por A. Martín Ortega, el 3 de diciembre de 1535, comprometiéndose en la realización del retablo y dos enterramientos laterales en la misma capilla. La tarea escultórica estaba concluida en 1550, pues hay una noticia documental de 16 de julio de 1550 sobre el cobro de 200 ducados de oro (75.000 reales) como parte del pago de las obras a Giralte, este pago se refiere al retablo y al enterramiento del Obispo de Plasencia Don Gutierre de Carvajal. Al año siguiente, y según Ponz, la policromía fue contratada con Juan de Villoldo el Mozo, quien también había realizado los paños pintados que cubrían el altar y paredes de la iglesia en la Pascua (estas pinturas fueron realizadas entre el 12 de agosto de 1547 y el 10 de marzo de 1548), asimismo Villoldo se encargaría de la factura de las pinturas de los altares colaterales, hoy desaparecidas. Volviendo a las obras del Altar Mayor, hay que señalar que el precio por el dorado y estofado del retablo, siguiendo a Azcárate, alcanzó la cifra de 490.000 maravedís.





La Adoración
de los Magos.
Detalle del retablo.

La Capilla del Obispo fue declarada
Monumento Nacional el 3 de junio de
1931.

Ignoramos si la traza del retablo se debe al propio escultor. Pero es evidente que no corresponde a la de otros en los que trabajó, como los de Cisneros (Palencia) o del doctor Corral en la Magdalena de Valladolid, o que se le atribuyen –Villabrágima– y, en cambio, coincide en lo fundamental con el tipo toledano. Nada tiene de particular, pues Giralte residió en Toledo de 1539 a 1541 –traba-

jando con Berruguete en la sillería del coro– y de nuevo en 1547, como hemos advertido al comienzo de este texto.

Las grandes dimensiones de la obra originan las principales peculiaridades, como son el enmarcar cada calle por dos entrecalles en lugar de seguir un ritmo alterno, y un despliegue iconográfico extraordinario en las figuras de santos. Pero también hay que destacar los distintos planos en que se disponen calles y entrecalles y la inusual forma curva de las que flanquean la central, para evitar el efecto de duplicación que se hubiera producido. Son peculiares las columnas, que coinciden con las utilizadas por su amigo, el que sería platero real, Francisco Álvarez, en las andas y custodia del ayuntamiento madrileño.

El programa iconográfico parece que resalta lo doctrinal no solo por la presencia de evangelistas, apóstoles, doctores y virtudes, sino por la insistencia en lo cristológico –está ausente la consabida Asunción– a la vez que se pone énfasis en el sufrimiento físico en las escenas de Pasión y Muerte sin aludir a la Resurrección de Cristo.

J.M.C.V.

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Sacristía.

RESTOS DEL ANTIGUO RETABLO MAYOR.

Segundo tercio del siglo XVI.

CASTILLO OREJA, M.A., 1989, 84; CHECA CREMADES, F., 1983, 226-227; CRUZ VALDOVINOS, J.M., 1982, 351-364; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 188; MATEO GÓMEZ, I., 1983, 30-37; TORMO, E., 1931, 93.

Descripción

Restos del retablo mayor que ocupó el presbiterio de la Iglesia. Se sabe que estuvo compuesto por doce tablas al óleo sobre lienzo que estuvieron dedicadas a la Vida de Jesús. Sólo han quedado seis de ellas. Se ignora qué disposición tenían éstas en el retablo desaparecido.

Iconografía

Las tablas que actualmente se conservan corresponden, cuatro, al ciclo de la infancia de Cristo: **Anunciación, Visitación, Adoración de los Pastores y Epifanía**; y, dos más al ciclo de la Pasión: **Camino del Calvario y La Piedad**. Se puede suponer que faltan **La Crucifixión y La Asunción**, al estar este templo dedicado a la Asunción y, probablemente, también hayan figurado otros temas dedicados a la Pasión y Resurrección.

Datos Históricos

Se trataría de un retablo renacentista de la escuela castellana del segundo tercio del siglo XVI. Fue contratado el pintor alcalaíno Cristóbal de Cerecedo y el pintor toledano Juan Correa de Vivar entre 1537 y 1538 y por esta obra se pagó la suma de 225.000 maravedis, según noticias recogidas por Cruz Valdovinos. Las seis tablas que quedan son todas de la mano de Juan

Correa de Vivar. Entre 1660 y 1662 fueron restauradas. Por último, a mediados del siglo XVIII se realizó el retablo actual desconociéndose cual fue la suerte del anterior.

Las tablas existentes han sido restauradas por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.



La Epifanía.

MONTEJO DE LA SIERRA

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO

Lado derecho del crucero.
RETABLO DE NAZARET.
Segundo tercio del siglo XVI.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M., 2ª ed. 1985, 73.; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 194.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, dos *cuerpos* y tres *calle*s; la calle central se remata con *frontón* triangular y las laterales con medallones. El banco y el cuerpo inferior se enmarcan con *guardapolvos* con motivos vegetales y

querubines. El cuerpo superior y el banco están divididas por cuatro columnas con profusa decoración renacentista y el cuerpo inferior tiene *balaustre*. Los cuerpos se separan con friso decorado con motivos vegetales y querubines. El retablo se decora con ocho pinturas sobre tabla y una escultura en madera de bulto redondo en la *bornacina* avenerada del cuerpo inferior.



Iconografía

En el banco se representan de izquierda a derecha: **San Bartolomé**, **Magdalena penitente** y **San Juan Evangelista**. En el primer cuerpo **La misa de San Gregorio**, la talla de **La Virgen con el Niño** y **San Jerónimo Ermitaño**; en el superior, **Santa Catalina**, **La Presentación de la Virgen** y **Santa Lucía**. Los medallones que rematan las calles representan a **San Pedro** y **San Pablo**.

Datos Históricos

Retablo renacentista del segundo tercio del siglo XVI. Este retablo primitivamente perteneció a la ermita de Nazareth, del propio término municipal. Al desaparecer ésta se trasladó a su actual ubicación. Las tablas son anónimas del siglo XVI. La talla de **La Virgen con el Niño** es románica.

El retablo ha sido restaurado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid en 1992.

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Finales del siglo XVI.

ANDRÉS, G. DE, 1973, 256-258; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1955, 259-260; AZCÁRATE RISTORI, J.M^a, 1958, 350; CANTÓ, A., 1928, 267-268; CHECA CREMADES, F., 1983, 361-363; ÍDEM., 1986, 185, 187, 199; ÍDEM., 1992, 344-348; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1964, 13-14, 32; ÍDEM., 1987, 202-220; ÍDEM., 1989, 113; ÍDEM., 1993, 29-32; *Monumentos Españoles...*, 1954, 282-283; MORIGI, P., 1593, 1970, 18-19; MULCAHY, 1992, 150-179; NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F., 1987, 360; OSTEN SACKEN, 1984, 55-64; PÉREZ PASTOR, C., 1914, 150, 151, 153, 164, 165, 175, 198; PONZ, A. 1776, 1787, 46-54; PORTELA SANDOVAL, F., 1977, 374-376; ÍDEM., 1986, 59-60; QUADRADO, J.M^a y FUENTE, V. de la, 1885, 1977, 274-275; QUEVEDO, 1854, 281-284; RINCÓN GARCÍA, W., 1987, 310-311; ROTONDO, 1861, 57-66; SIGÜENZA, Fray J. de, 1602, 1986, 331-340; TORMO, E. 1925, 117-145.

Descripción

El retablo es de jaspe, mármol coloreado y bronce dorado. Se asienta sobre un zócalo de *pórfido y serpentina*. Tiene tres cuerpos, tres calles, la central más ancha, y dos intercolumnios. Se remata con un ático. Los cuerpos presentan superposición de órdenes, en el inferior columnas de orden dórico, en el medio pilastras de orden jónico, en el superior columnas de orden corintio y, en el ático dos columnas de orden compuesto. Las tres calles centrales están decoradas con lienzos, mientras que en los intercolumnios y remates figuran esculturas de bronce dorado.

En el primer cuerpo en la calle central, en una hornacina, se encuentra el *tabernáculo* de bronce dorado y pórfido de diferentes colores. En su interior existe otro más pequeño que se sustituyó en 1826 al desaparecer el primitivo en la Guerra de Independencia. Es de planta circular, se cubre con *cúpula con linterna* sostenida por ocho columnas de orden corintio; en cada columna y sobre un pedestal se sitúan estatuas de bronce dorado, y otras cuatro estatuas se sitúan en nichos en las paredes exteriores de la *cella*. Corona la cúpula la imagen del Salvador.

Detrás del tabernáculo y accesible desde dos puertas que hay en el zócalo del re-

tablo, se encuentra una pequeña cámara donde se ubica el sagrario. Se comunica con el tabernáculo a través de una puerta de cristal de roca. Todo este recinto está decorado con pinturas al fresco.

Iconografía

El retablo, el tabernáculo y el sagrario constituyen una unidad formal y de contenido, cuyo tema principal es la Eucaristía.

En el cuerpo inferior y a derecha e izquierda del tabernáculo figuran: **La adoración de los pastores** y **La adoración de los Magos**; en el cuerpo medio, **El Martirio de San Lorenzo**, flanqueado por **La Flagelación** y **Cristo con la cruz a cuestas**; y, en el cuerpo superior **La Asunción**, entre **La Resurrección de Cristo** y **Pentecostés**. En los intercolumnios vemos, en el cuerpo inferior, los Cuatro **Padres de la Iglesia latina**; en el cuerpo medio, los Cuatro **Evangelistas** y, en el cuerpo superior, los Apóstoles: **Santiago el Mayor**, **San Andrés** y, como remate un **Calvario**, con **San Pedro** y **San Pablo** a ambos lados. Completa la decoración de esta zona, decoración de pintura al fresco que representa ángeles que portan objetos alusivos a la Pasión.

En el tabernáculo, en el remate de las columnas, figuran ocho apóstoles; en las

paredes de la cella otros cuatro Apóstoles: **San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor y San Andrés**. Como remate de la linterna vemos a **Cristo resucitado** sobre la bola del mundo.

La cámara del Sagrario se decora totalmente con frescos que representan escenas relativas a la Eucaristía en el Antiguo Testamento. En lo alto, decorando la bóveda, aparece un arco iris rodeado de ángeles.

Datos Históricos

El retablo pertenece al clasicismo renacentista escurialense. Fue proyectado por el arquitecto Juan de Herrera en torno a 1579. Fue realizado por Jacopo da Trezzo y Juan Bautista Comane, que trabajaron en la obra de mármol, y los escultores Leone y Pompeo Leoni que hicieron las imágenes de bronce dorado. Todo el conjunto de la obra fue contratado el 10 de enero de 1579. En lo relativo a la pintura, **La adoración de los pastores, La adoración de los Reyes** y el **Martirio de San Lorenzo** fueron realizadas por el pintor italiano Pellegrino Tibaldi, mientras que **La Flagelación, Cristo con la cruz a cuestas, La resurrección de Cristo, La Asunción de María y Pentecostés** son obra de Federico Zuccaro. Sin embargo, la mayoría de las pinturas fueron encargadas a otros grandes maestros italianos, como Veronés y Tintoretto, y se sustituyeron en 1592 por deseo del propio rey Felipe II. El retablo quedó terminado en 1594.

El tabernáculo grande y el pequeño fueron realizados por Jacopo da Trezzo, según los proyectos de Juan de Herrera. Las esculturas son obra de los Leoni. Las pinturas del Sagrario las realizó Pellegrino Tibaldi.

El Monasterio con sus dependencias y jardines fue declarado Monumento Histórico por Decreto de 3 de junio de 1931.

El 10 de enero de 1579 se firmó ante Francisco Escudero, escribano de El Esco-

rial, el contrato para hacer el retablo mayor de la iglesia del monasterio, entre García de Brizuela, veedor de su fábrica y la compañía formada por Jacome da Trezzo y Pompeo Leoni, escultores y criados de su Majestad, y Juan Bautista Comane, maestro de cantería. En él se comprometían éstos últimos a ejecutar y asentar, según la traza de Juan de Herrera, el retablo mayor y colaterales, y a hacer el solado de la capilla mayor y bultos de los depósitos de los cuerpos reales, comprendiendo arquitectura y escultura. Se dieron cuatro años de plazo y el precio se fijaría a tasación.

El enorme valor de los materiales determinó que fueran costeados por el Rey. El 6 de marzo de 1579, los banqueros Vicente y Domingo de Forniel se obligaban a satisfacer a los maestros 20.000 ducados para metales, materiales y herramientas, en varios plazos hasta fin de junio siguiente, 4.000 de los cuales serían puestos en Milán. Los maestros cobraban treinta ducados al mes cada uno por su "entretenimiento", que más tarde fueron elevados a cincuenta.

Consta que más de treinta oficiales trabajaron para Trezzo y otros tantos para Leoni, además de peones diversos. El 25 de febrero de 1579 Pompeo tomaba a su servicio al joven escultor toledano Agustín de Campos por un año, aunque por desavenencias le dio por libre el 3 de noviembre siguiente. La mayor parte debieron llegar de Italia. Al menos desde el inicio de 1579 trabajaban con Leoni como oficiales en la obra de la custodia, Giulio Sormano, Juan Ruiz, francés, Francesco del Gasto y Domingo Martín. El 15 de agosto de 1579 llegaban procedentes de Génova y Milán y con retraso respecto a otros compañeros, Gerolamo Rottola, Alberto Pocciole y Paolo Piantimiglia. Francesco de Murri y maestre Miguel, testigos en el documento de ese día, serían dos de ellos. El 3 de septiembre siguiente Pompeo recibía al maestro Antonio Garuto, contratado por su padre Leone y por Jacome Guidetti para la misma obra, determinándose que acudiría a las canteras de

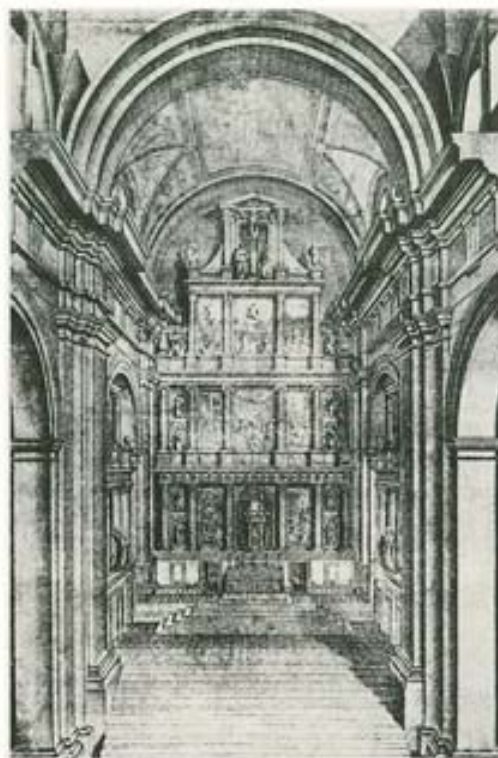


Burgos, al Escorial y a otros lugares. En este trabajo se ocupaban ya Juan Antonio Maroggia, Antonio de Carol y Francisco de Llera, que concurren de testigos en la ocasión.

La labor de los tres miembros de la compañía estaba claramente diferenciada.

Comane trabajaba en las canteras de Espeja (Soria). Pero también se mencionan jaspe de Lupiana en un contrato con Pedro de Gaztelu el 2 de octubre de 1579, y, de modo concreto, se incluyeron ocho columnas de diaspro sanguino con vetas blancas de Aracena. A la muerte de Juan

*Retablo Mayor
de la Basílica.
Grabado de Pedro
Perret en 1598.*



Bautista Comane, su viuda siguió en la compañía y nombró en 10 de julio de 1582 al citado Gaztelu para que se ocupara de la obra. Jacome de Trezzo como lapidario se encargaba de la talla de mármoles y jaspes y también de la parte de oro y piedras preciosas. Pompeo Leoni, como escultor, se ocupó de los bronce.

El trabajo se inició por la custodia. Cuando Pompeo tenía prácticamente terminada su labor en la misma -Trezzo la terminaría en 1586- partió para Milán para atender a la obra del retablo. Salió de Madrid el 17 de marzo de 1582 y la víspera designaba a Juan de Valencia, maestro de las obras reales y criado de su Majestad, para dirigir el obrador en su ausencia. Se hallaba ya en Milán el 14 de junio. Allí permaneció hasta 1589, en que regresó. La estatua de San Pablo está fechada en 1588 y firmada por Pompeo, como la Virgen del Calvario. Ambas, al igual que el resto de los bronce, se enviaron desde el puerto de Génova. En 1592, Pompeo afirmaba haber realizado 27 figuras (se cuentan 28),

132 basas y capiteles y los demás adornos de bronce. El 30 de agosto de ese año reconocía haber cobrado 2800 escudos (de 400 maravedís) y 3000 ducados, además de los 50 ducados mensuales de su estipendio, que el Rey le prorrogó de por vida.

Las pinturas se encargaron a Federico Zuccaro, llamado a España en 1585, y algunas fueron sustituidas por las de Pellegrino Tibaldi, que llegó en 1586, cuando aquél fue despedido.

La custodia es de planta circular con ocho columnas corintias, cúpula y linterna; en cuatro nichos y ocho pedestales se disponen los doce Apóstoles de bulto y el Salvador en el remate. En el interior iba otra custodia de planta cuadrada, con capiteles y basas de oro y esmaltes, metopas de esmeraldas y puertas de cristal de roca transparentes, donde se guardaba un vaso de ágata con asas y pie de oro esmaltado, y dentro otro de oro con el Santísimo Sacramento. La custodia interior fue robada por las tropas napoleónicas y sustituida en 1826, el vaso de ágata se rehizo por el platero y bronceista Manuel José de Urquiza aprovechando parcialmente la pieza de Jacome de Trezzo.

Mediante dos puertas que se abren en el pedestal del retablo se accede a un camarín tras la custodia que tiene ventana con apertura al patio del palacio real llamado de los Mascarones, los cuales se cubrían con velos de seda del color litúrgico de cada día y cumplía función de transparente. Este lugar, "por donde se administra el Santísimo Sacramento" abriendo las puertas posteriores de la custodia, se adorna con cuatro pinturas al fresco, que fue lo primero hecho por Tibaldi a su llegada a España en 1586: **Recogida del maná, Comida del Cordero Pascual, Abraham y Melquisedec, Ángel ofreciendo pan a Elías** y un arco iris entre nubes con figuras de querubines y serafines en la bóveda.

J.M.C.V.

SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN

Capilla lateral izquierda.
RETABLO DE LA VIRGEN DE LA NUEVA.
Segundo tercio del siglo XVI.

CANTÓ, A., 1928, 310; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 255.

Descripción

El retablo es de madera policromada y dorada. Se asienta sobre basamento. Tiene dos *cuerpos* separados por *entablamento*, con tres *calles* y *ático*. Los cuerpos están protegidos por *guardapolvos*. Las calles se dividen por soportes abalaustrados. en el basamento figura una inscripción alusiva a la visita realizada por Felipe II, en la parte central del mismo aparece el escudo de Castilla y León. En las calles laterales, en la parte inferior, vemos dos tablas ovaladas pintadas al óleo. En el resto de las calles aparecen, bajo hornacinas, esculturas de bulto redondo. En la calle central, en el primer cuerpo, existe un espacio cerrado con una reja. En el cuerpo superior se dispone un *tondo* con otra reja pequeña en su interior. Las calles laterales se rematan con dos tondos y en el ático presenta una tabla al óleo flanqueada por angelitos; en ella se apoya un *frontón* triangular con relieve. Los guardapolvos aparecen decorados con seis bajorrelieves.

Iconografía

En los óvalos situados en la parte inferior de las calles laterales se representan: **Alegoría de la Fe**, a la izquierda, y **Alegoría de la Caridad**, a la derecha. En las hornacinas vemos las tallas de los **Evangélistas**. En el guardapolvos están representados en bajorrelieves, de izquierda a derecha y de abajo a arriba: **Santiago**, **San Jerónimo**, **Adoración de los pastores**, **Nacimiento de la Virgen**, **San Pablo** y **San Pedro**. En el ático aparece pintada sobre tabla **La Anunciación** y sobre ella en *mediorrelieve* el **Padre Eterno**. En los ton-

dos que rematan las calles laterales, figura la cruz de la Orden de San Juan.

Datos Históricos

El retablo pertenece al estilo renacentista del segundo tercio del siglo XVI. Toda su decoración es original, al igual que las dos rejas que cierran el espacio central en el primer cuerpo y el que cierra la pequeña cavidad, donde estaba colocada la imagen de la Virgen titular.

El retablo ha sido restaurado en dos ocasiones. La primera fue realizada por el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte en 1966. La segunda la ha llevado a cabo la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid en 1993.



TORRELAGUNA

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Capilla de San Gregorio o de los Vélez. Lado izquierdo del crucero.
RETABLO DE SAN GREGORIO.
Mediados del siglo XVI.

CANTÓ, A., 1928, 325; CASTILLO OREJA, M. A., 1986, 151, 158; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 277-278; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 408-409.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada a modo de tríptico. Tiene *banco*, dos *cuerpos* y tres *calles*. Los cuerpos van separados por *frisos* decorados con motivos vegetales y las calles se dividen con cuatro *columnas abalaustradas* con decoración a *candellieri*. Las calles laterales se rematan con *clípeos* con pintura al óleo sobre tabla y en la central, más ancha que las laterales, aparece otro clípeo con el mismo tratamiento. El retablo se decora con once tablas al óleo y relieves de madera en el banco y en la calle central.

Iconografía

En el banco vemos tres relieves que representan de izquierda a derecha: **La Anunciación** (de la que sólo queda el Ángel); **El Nacimiento** (del que sólo se conserva la imagen de la Virgen, el Niño y la cabeza de San José); y **La Epifanía**. En las calles laterales vemos las tablas que representan de izquierda a derecha: **San Pedro y San Pablo**, **San Juan y San Andrés**, **San Blas y San Gregorio**, **San Macario y un cardenal**, **La Visitación**, **Santa Lucía y un mártir**, **Jesús con la cruz a cuestas** y **La Virgen y San Juan**. Como remate, en los clípeos de las tres calles figuran: **El Sol**, **Dios Padre**, y **La Luna**. En la calle central, en el primer cuerpo, el relieve de **La misa de San Gregorio** y en el segundo cuerpo el relieve de **La Asunción de la Virgen**.

Datos Históricos

Retablo renacentista del segundo tercio del siglo XVI. Según Cantó el retablo fue mandado hacer entre 1540 y 1544 por Pedro Vélez, por disposición del Inquisidor Gregorio Vélez. El retablo y las obras que lo adornan permanecen anónimos, pero según J.M. Cruz Valdovinos, en el texto que escribe en la primera parte de esta publicación, las pinturas reflejan influencias de Juan de Borgoña y Juan Correa de Vivar. J.M. Cruz atribuye, con ciertas reservas, la obra al pintor madrileño Cristóbal de Villarreal. Ha conservado toda su decoración a excepción del Cristo crucificado que coronaba la calle central.

El retablo de San Gregorio fue restaurado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid en 1987.

La Iglesia Parroquial de la Magdalena está declarada Monumento Histórico Artístico por Real Decreto 1448/83 de 27 de abril de 1983.



IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

RESTOS DEL RETABLO RENACENTISTA.

Segundo tercio del siglo XVI.

CASTILLO OREJA, M. A., 1986, 158; *Cat. Exp. Madrid en el Renacimiento*, 1986, 304; *Exp. Comm. Centenario de la Diócesis...*, 1986, 112-114; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 277-279; MATILLA TASCÓN, A., 1985, 394; PÉREZ PASTOR, C., 1914, 121.

Descripción

Restos de retablo de madera dorada y estofada formando dos cuerpos. En el cuerpo inferior vemos un relieve central enmarcado por dos atlantes que sostienen una cornisa. En el cuerpo superior figuran otros cuatro atlantes. Asimismo, se conserva, aparte, escena en la que a modo de friso vemos cuatro atlantes que sostienen capiteles jónicos. Existen, además, nueve escenas en relieve, igualmente de madera policromada y estofada.

Iconografía

El relieve que aparece en el cuerpo inferior de los restos descritos en primer lugar, se representa; **El martirio de Santa Agueda**. En los diez relieves citados se representan: en la capilla bautismal, **La imposición de la casulla a San Ildefonso** y **La predicación de un obispo**; en la capilla de La Anunciación, **La Anunciación** y el relieve de **San Jorge con el Dragón**; en la capilla de La Asunción, **La Epifanía**; en la capilla de San Felipe, **La Última Cena**; en la capilla de la cabecera del lado derecho, **El lavatorio de pies** y **La adoración de los pastores**, y escena alusiva a la vida de Santa Lucía; y en la nave de la derecha, **La Circuncisión**.

Datos Históricos

Restos de retablo renacentista del segundo tercio del siglo XVI. Es probable

que procedan de dos retablos desaparecidos que se localizaban en los lados del altar mayor. Su autoría es compleja, aunque se sabe, según documentos recogidos por A. Matilla y Pérez Pastor, que el pintor Diego de Urbina recibió en 1576 el encargo por parte del Gobernador del Arzobispado de Toledo de realizar dos retablos colaterales para la iglesia. Sin embargo no fue este pintor quien realizaría las obras, pues en ese mismo año de 1576 da un poder al pintor alcaláino Juan de Cerecedo para que sea éste último quien los haga, así pues, parece seguro que Cerecedo se encargó, como mínimo, de las labores de dorado y estofado de ambos retablos. Según recoge J.M. Cruz Valdovinos en el texto de la primera parte de esta publicación, las labores de entallado y escultura podrían haber sido realizadas por Juan Calderón y Francisco de Torres, artistas que reciben pagos desde 1566 a 1578.

Por último es necesario señalar, siguiendo de nuevo a J.M. Cruz, que los restos del retablo que estudiamos pueden no pertenecer a los antiguos retablos colaterales, sino a otro dedicado a San Martín, que habría sido pintado antes de 1575 por el alcaláino Domingo de Yanguas.

La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena está declarada Monumento Histórico Artístico por Real Decreto 1448/1983, de 27 de abril.



IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primer tercio del siglo XVI.

Inventario Artístico de la provincia..., 1970, 284.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Consta de *banco*, dos *cuerpos* y tres *calles*, la central más ancha y alta, rematada por un *frontón* triangular. Las calles se dividen con medias columnas abalaustradas y *pilastras*, decoradas con querubines; los cuerpos lo hacen con frisos decorados con grutescos, *roleos*, animales, etc. Está decorado con siete tablas al óleo sobre lienzo. En el remate aparece un relieve escultórico.

Iconografía

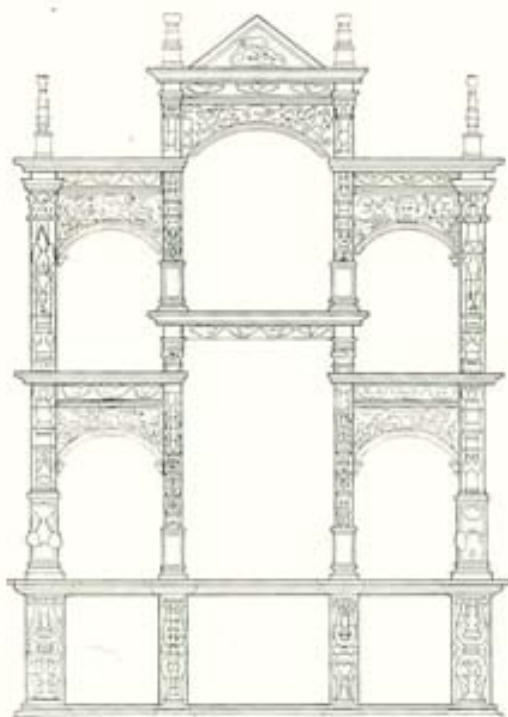
En el banco vemos las tablas que representan a **Santiago** en el lado izquierdo y a **San Juan Bautista** en el lado derecho. En el primer cuerpo figuran dos tablas dedicadas a la vida de San Lorenzo: **Prisión de San Lorenzo** a la izquierda, y **San Lorenzo repartiendo limosna** a la derecha. Por último, en el segundo cuerpo, aparecen una **Anunciación** y un **Nacimiento** a la izquierda y derecha de un **Calvario**, dispuesto en la calle central. En el remate vemos el relieve de **El Padre Eterno bendiciendo**.

Datos Históricos

Retablo renacentista del primer tercio del siglo XVI de escuela castellana. Las siete tablas conservadas son anónimas, pudiéndose encuadrar dentro de la corriente que desarrolló Juan de Borgoña. No obstante, J.M. Cruz Valdovinos en el texto que escribe para esta publicación, otorga la

probable autoría de las tablas al pintor García de Ampuero. Por otro lado, es también anónima la tabla de **Dios Padre bendiciendo**, obra barroca del siglo XVII, que figuró en el ático donde hoy se sitúa el relieve del **Padre Eterno**. El retablo ha perdido el motivo del primer cuerpo de la calle central, que probablemente haya sido una obra de carácter escultórico alusiva a San Lorenzo, el patrón de la Iglesia.

Las tablas y los elementos que se han conservado y que forman parte de la estructura del retablo han sido restaurados por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid en 1993.



Alzado del retablo realizado durante la restauración llevada a cabo por el Servicio de Patrimonio Histórico, Mueble y Arqueológico.



SIGLO XVII



ALCALÁ DE HENARES

CONVENTO DE SAN BERNARDO DE MONJAS CISTERCIENSES

Vulgo: Bernardas.

Presbiterio.

BALDAQUINO.

Primer tercio del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 282; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 46; BONET CORREA, A., 1961, 291-292; BROWN, J., 1990, 76; *Cat. Exp. Clausuras...*, 1986, 13-15, 23; CEAN BERMÚDEZ, J. A., 1800, t. III, 224; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C., 1983, 253; *Inventario-Catálogo de la pintura...*, 1990, 338-339; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 17; MATILLA TASCÓN, V., 1973, 282; *Monumentos Españoles...*, 1954, 269-279; MORET, J., 1930, 276; PONZ, A. 1776, 1787, 302-303; QUADRADO, J. M^o y FUENTE, V. de la, 1885, 1977, 362-363; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 44.; TORMO, E., 1917 (A), 146.; ÍDEM, 1931, 69-70; TOVAR MARTÍN, V., 1973, 282; ÍDEM, 1990 (B), 218-224.

Descripción

Retablo-baldaquino de madera dorada y policromada. Tiene una estructura de planta centrada octogonal. Está formado por dos *cuerpos*. En el cuerpo inferior se disponen ocho columnas pareadas de *orden compuesto* y *fuste helicoidal* que se apoyan en *estilobatos* los cuales se decoran con pinturas al óleo sobre tabla, se remata con *entablamento* decorado con motivos vegetales y *cornisa* con *modillones*. En el interior vemos cuatro esculturas de bulto redondo. El cuerpo superior se apoya sobre un basamento con decoración vegetal, sobre él aparecen ocho pares de columnas de *orden compuesto* de fuste acanalado que enmarcan *bornacinas*, que en los frentes se rematan con *frontones* curvos partidos y en las esquinas se cierran con entablamento y *cornisa* sobre la que apoya una *balaustrada*. Los frontones se adornan con pares de *florones* sobre *plintos*. El remate del baldaquino se realiza con cuatro *pináculos* que enmarcan una *cúpula* con *linterna* que se corona a su vez con pináculo.

Iconografía

Todos los estilobatos se decoran con escenas de Santos pertenecientes a la Orden Bernarda. Se trata de: **San Bernardo**

y los ángeles construyendo el convento, San Bernardo, San Pedro de Castilnovo, Exhortación de San Bernardo a la Cruzada, San Bernardo de Alcira, Santa Franca, Aparición del Niño Jesús a San Bernardo, Tentación de San Bernardo, San Bernardo en éxtasis con ángeles músicos, Santa Bernarda con ostensorio, San Conrado, Aparición de Cristo crucificado a San Bernardo, Santo bernardo bendiciendo, San Benito, Muerte de San Bernardo. En el interior vemos las figuras sedentes de los Cuatro Evangelistas. En el cuerpo superior figuran las tallas de bulto redondo de San Gregorio, San Pablo, San Ambrosio, San Bernardo, San Agustín, San Pedro y San Jerónimo.

Datos Históricos

El baldaquino es barroco. El diseño probablemente sea del arquitecto Juan Gómez de Mora al que se debe la realización del edificio (Tovar Martín, 1990). Fue ejecutado en torno a 1620 por el arquitecto jesuita Hermano Francisco Bautista, a quien le estaban atribuidas también las trazas (Bonet Correa, 1961). Las pinturas son obra del pintor italiano Angelo Nardi, figurando su firma en dos de ellas. Nardi se comprometió a hacerlas en 1619, siendo un encargo testamentario del Cardenal

Sandoval y Rojas. La escultura está atribuida al escultor Antonio Herrera Barnuevo.

El Templo y el Convento de San Bernardo fueron declarados Monumento Histórico Artístico por Real Orden de 10 de enero de 1924.

El retablo baldaquino de las Bernardas de Alcalá de Henares es pieza singularísima en la historia de este tipo de retablos, cuyo origen hay seguramente que buscarlo en los catafalcos de exequias que tanto se prodigaron desde el mundo del clasicismo.

Aunque no se ha encontrado hasta ahora documentación que precise con exactitud las vicisitudes de su construcción, parece evidente que debió alzarse en fecha no demasiado distante de 1620, en que se fechan los lienzos que lo envuelven en el presbiterio y que responden a un todo unitario con los de las capillas radiales y los de los propios pedestales del templete, obras todas ellas de Angelo Nardi.

Aunque se ha supuesto (Tovar) que pudiese responder a un dibujo del arquitecto Juan Gómez de Mora, que intervino en la traza arquitectónica de la iglesia y que en 1621 trazó el túmulo para las exequias del rey Felipe III en la iglesia de San Jerónimo de Madrid, concebido de modo remotamente análogo, parece seguro que fue ejecutado por el lego jesuita Hermano Francisco Bautista, que residía entonces en Alcalá de Henares y es el autor del retablo de la iglesia de los Jesuitas de la misma ciudad, donde los elementos arquitectónicos son idénticos (capiteles, guirnalda, decoración de los frisos, uso de frontones partidos cargados sobre parejas de columnas, etc.).

Aquí, quizás para acordarse mejor a la planta central del edificio, concibió el retablo exento como un baldaquino de planta octogonal, con dos cuerpos algo decrecientes, cúpula de media naranja, flanque-

ada de cuatro pináculos piramidales, linterna calada y remate en obelisco.

Las columnas entorchadas del cuerpo bajo se apoyan sobre pedestales, donde Angelo Nardi ha dejado una serie interesante de santos cistercienses, que constituyen uno de los primeros conjuntos monásticos de este carácter conservados en la región.

La importancia del conjunto es muy grande, pues constituye la cabeza de serie de este tipo de retablos baldaquinos que se difundirá luego y que tendrán amplia proyección en la América española, donde, de modo bien significativo, se calificaron de "ciprés", aludiendo a su aguda verticalidad.

A.E.P.S.



ALCALÁ DE HENARES

CONVENTO DE SAN BERNARDO DE MONJAS CISTERCIENSES

Vulgo: Bernardas.

Capillas radiales de la Iglesia.

CONJUNTO DE SEIS RETABLOS.

Primer tercio del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 46; ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1969, 271 y 282; *Cat. Exp. Clausurus...*, 1986, 14-15; CEAN BERMÚDEZ, J.A., t. III, 1800, 224; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C., 1983, 253; *Inventario artístico de la provincia...* 1970, 17-18; *Inventario-Catálogo de la pintura...* 1990, 337; *Monumentos Españoles...*, 1954, 269-279; MORET, J., 1930, 276; PONZ, A., 1776, 1787, 302-303; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 44; TORMO, E., 1917 (A), 146; ÍDEM, 1931, 70.

Descripción

Grupo de seis *retablos-cuadro* de madera policromada. Tienen un *cuerpo* y remate. Dos *pilastras cajeadas* y *retropilastras* de *orden toscano* enmarcan la pintura realizada al óleo sobre lienzo que se remata en medio punto. Los remates los forman *frontones* curvos partidos con volutas.

Iconografía

Todos los lienzos tratan temas evangélicos. Empezando por la primera capilla de la derecha aparecen representados: **La adoración de los pastores**, **La Asunción de la Virgen** que ha perdido el marco arquitectónico, **La Resurrección de Cristo**, **La Epifanía**, **La Circuncisión** y **La Ascensión**.

Datos Históricos

Retablos barrocos de escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII. Todos los lienzos fueron realizados por el pintor madrileño de origen italiano Angelo Nardi, en 1620. La mayoría aparecen firmados y fechados: "Angelo Nardi. ft. 1620". Esta obra junto con el resto de las pinturas del Convento es el primer encargo importante que recibe a su llegada a España.

El Templo y el Convento de San Bernardo fueron declarados Monumento Histórico-Artístico por Real Orden de 10 de enero de 1924.

El conjunto de los retablos de las capillas radiales de la iglesia de San Bernardo, de Alcalá de Henares, de monjas cistercienses, constituye un ejemplo perfecto del mundo devocional madrileño del primer tercio del siglo XVII.

Con un encuadre arquitectónico muy sencillo, de herencia vigolesca, con frontones partidos en rotundas volutas, la superficie se dedica íntegramente a la pintura. Los seis lienzos van dedicados a episodios significativos de la vida de Cristo y la Virgen. En ellos, Angelo Nardi -pintor italiano de nacimiento que llegó a Madrid en 1607 para no abandonarla ya jamás-, ha dejado mucho de lo mejor de su inventiva, apoyada en modelos toscanos (era natural de Razzo Vaglia de Mugello, próximo a Florencia) y venecianos, pues había permanecido algunos años en Venecia, en contacto con el taller de Leonardo Bassano.

Su arte, de no demasiado vuelo, es sin embargo muy significativo de su tiempo, por el abandono de la complejidad manierista y su avance en la línea de un menudo naturalismo, de raíz veneciana y un uso

de la luz dirigida que, sin ser tenebrista por entero, acentúa expresivamente cuanto quiere subrayar y alcanza, en ocasiones, notable eficacia.

Especialmente atractiva resulta la **Adoración de los pastores**, de muy directo naturalismo en las figuras de los pastores, tan próximas al mundo de Pedro Orrente, por su común derivación bassanesca.

El contrato para la realización de estos grandes lienzos y los restantes de la iglesia, se firmó el 17 de agosto de 1619, y en 1620 están fechados algunos de los cuadros que recubren los muros del presbiterio. El conjunto se hizo por encargo de los testamentarios del Cardenal de Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, patrono y fundador del Convento, y una de las personalidades más fuertes de la iglesia española en esos años, muy interesado por las artes y a quién se debe también la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo.

Angelo Nardi consagró aquí su capacidad de artista, y el éxito y calidad de estas pinturas determinan seguramente su posterior prestigio, sostenido durante muchos años, pues falleció viejísimo en 1664, cuando su arte había sido ya desbordado por el barroco pleno, nutrido de nuevos modelos y sirviendo a otro tipo de intenciones expresivas.

A.E.P.S.



A. Nardi:
La Resurrección.



A. Nardi:
La Adoración
de los Pastores.

ALCALÁ DE HENARES

CONVENTO DE SAN BERNARDO DE MONJAS CISTERCIENSES

Vulgo: Bernardas.

Coro bajo.

RETABLO DE LA INMACULADA.

Finales del siglo XVII - Principios del siglo XVIII.

Cat. Esp. Clausuras..., 1986, 28-36; *Inventario-Catálogo de la pintura...*, 1990, 339;
Monumentos Españoles..., 1954, 269-279.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *sotabanco*, *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Las calles laterales se separan con cuatro columnas de *orden corintio* y sostienen un *entablamento* con decoración vegetal. El ático se enmarca por dos pilastras que sostienen el remate. A ambos lados del ático aparecen guirnaldas de flores y frutos. Se decora con escultura de bulto redondo. En su interior aparece un altar-relicario portátil de madera chapada de caoba, marfil y alabastro, formado por banco, un cuerpo y ático. Se remata con *frontón* triangular. En el primer cuerpo vemos escultura de bulto redondo en homacina flanqueada por un par de columnas de *orden toscano*, faltando el par de un lateral. En el ático hay una pintura al óleo sobre tabla enmarcada con columnas de orden toscano, faltando también la de un lateral. Todo ello rodeado de relicarios.

Iconografía

En la calle central del cuerpo principal figura una escultura de la **Inmaculada Concepción**, de plomo policromado, con sol y corona de plata sobredorada con aplicaciones de perlas, *barruecos* y *aljófara*. En el altar relicario vemos un **Cristo crucificado** en marfil y sobre él un **Ecce Homo**.

Datos Históricos

Retablo barroco compuesto de dos partes de diferente procedencia. El cuerpo principal es de principios del siglo XVII y el ático y remate son del siglo XVIII. La imagen de la "Inmaculada Concepción" es barroca del siglo XVII, pudiéndose fechar antes de 1620. El sol y la corona de plata, perlas y barruecos son algo posterior, de mediados del siglo XVII y son obra de un taller de Alcalá de Henares. Ha perdido la imaginería original habiendo sido sustituida en las calles laterales por imágenes modernas. El altar-relicario es de fines del siglo XVII con elementos decorativos de tipo manierista. Es una obra anónima de la escuela italiana. Consta que fue regalado al Convento por D. Luis de Oviedo en 1637.

El Templo y el Convento de San Bernardo han sido declarados Monumento Histórico-Artístico por Real Orden de 10 de enero de 1924.

ALCALÁ DE HENARES

CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA

Vulgo: Claras.

Claustro Bajo.

RETABLO FRANCISCANO.

Finales del siglo XVI - principios del siglo XVII.

Inventario-Catálogo de la pintura..., 1990, 325.

Descripción

El retablo es de madera dorada, policromada y estofada. Tiene *banco*, dos *cuerpos* y tres *calles*. Se remata con *cornisa* con *carnes*, a excepción de la calle central que se cierra en medio punto. El banco y las calles laterales aparecen decorados con *mediorrelieves*. En la calle central vemos escultura de *bulto redondo*, bajo la que se dispone una pintura al óleo sobre lienzo adherido a la madera.

Iconografía

En el banco, en su lateral izquierdo figuran los relieves de **Santa Teresa** y **San Joaquín**, separados por un relieve de motivo vegetal. En el lateral derecho, **Santa Gertrudis** y **Santa Ana con la Virgen niña**; entre ambos, otro relieve con motivo vegetal. En el eje del banco aparece en relieve **La Virgen y San Antonio de Padua con el Niño**.

En las calles laterales en hornacina aparecen, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, **Santo Domingo**, **San Diego de Alcalá**, **San Bernardino de Siena** y **Santa Catalina de Bolonia**. En la calle central vemos la imagen de **San Francisco de Asís**, y, bajo él, el lienzo dedicado a la **Purísima Concepción**.

Datos Históricos

Retablo tardo-renacentista de la escuela aragonesa de finales del siglo XVI y

principios del siglo XVII. Procede del Convento de Franciscanos de Calatayud; posteriormente, y por efectos de la Desamortización promulgada en 1836, pasó al Convento de las Claras de la misma ciudad y más tarde se destinó al Convento de la misma Orden de Alcalá de Henares.

Toda la decoración es original del retablo, a excepción del lienzo de la Purísima que es obra del siglo XVIII.



ALCALÁ DE HENARES

IGLESIA DEL HOSPITAL DE ANTEZANA

Capilla de San Ignacio, (primera capilla desde los pies, lado izquierdo de la nave).
RETABLO-HORNACINA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA.
Hacia 1669.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 305, rep. 303; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C., 1983, 69; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 29; *Inventario-Catálogo de la pintura...*, 1990, 312-313; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 77; TORMO, E., 1917(A), 145.; ÍDEM, 1931, 75-76.

Descripción

Retablo-bornacina de madera dorada y policromada que se compone de *banco* y un *cuerpo*. El banco se organiza mediante paneles que se adelantan y *retranquean* y lleva dos *cajas* para pinturas y un sagrario en el centro. El cuerpo es una *bornacina de medio punto* con gran caja central para pintura que aparece enmarcada entre dobles columnas *corintias* sobre *retropilastras* del mismo orden. La parte superior del cuerpo es una estructura semicircular con adornos relevados de tema geométrico y vegetal; el conjunto aparece coronado por *tarja* con anagrama de Cristo. A los lados del retablo-hornacina y sin formar propiamente parte del mismo, se sitúan dos *esculturas de bulto redondo*.

Iconografía

En el banco se sitúan de izquierda a derecha las pinturas sobre tabla de **La Aparición de la Virgen y el Niño a San Ignacio**, y **La Aparición de Cristo con la Cruz a San Ignacio**. En el cuerpo se encuentra el gran lienzo central con el tema de **San Ignacio de Loyola** y las esculturas de **San Ignacio** (izquierda) y **San Francisco Javier** (derecha).

Datos Históricos

Retablo barroco de la segunda mitad del siglo XVII de autor anónimo. También permanecen anónimas y datadas como

contemporáneas del retablo las obras que lo adornan, a excepción del lienzo central del cual es autor Diego González de la Vega. Esta pintura aparece firmada y fechada en el ángulo inferior derecho: "DIEGO GONÇALEZ/DE VEGA F. AÑO 1669".





Aparición de
la Virgen y el Niño
a San Ignacio.
*Detalle del banco
del retablo.*



*D. González
de Vega:*
San Ignacio
de Loyola. 1669.
Cuerpo del retablo.

ALCALÁ DE HENARES

IGLESIA DE LOS JESUITAS

Actualmente Parroquia de Santa María
Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primer cuarto del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 283; BONET CORREA, A., 1961(A), 291-292; CEAN BERMÚDEZ, J.A., 1800, T. III, 224; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 36; *Inventario-Catálogo de la pintura...*, 1990, 328-329; KUBLER, G., 1957, 59-60; MARCHAMALO SÁNCHEZ, A. y MARCHAMALO MAÍN, M., 1990, 332; PALOMINO, A., 1724, 1947, 888; PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1964, 38.; PONZ, A., 1776, 309; QUADRADO, J.Mª, y FUENTE, V. DE LA, 1885, 1977, 361-362; TORMO, E., 1931, 22; TOVAR, V., 1990(B), rep. 233.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada compuesto por *banco*, dos *cuerpos* y *ático*. El banco se organiza mediante paneles salientes y *retranqueados*. El primer cuerpo se divide en tres *calles* y dos *entrecalles* señaladas por columnas de *orden corintio*, en las calles laterales se disponen sendas cajas para pinturas y en las entrecalles *hornacinas de medio punto* para cobijar esculturas de *bulto redondo*, en la calle central se sitúa el *tabernáculo*; el centro del primer cuerpo se adelanta formando una estructura arquitectónica de *frontón* curvo partido *retranqueada* en la parte media. El paso entre los cuerpos se realiza mediante *entablamento* moldurado decorado con temas geométricos y vegetales. El segundo cuerpo se organiza de igual manera que el primero con algunas variantes: el orden de las columnas es *compuesto*, la calle central cobija una pintura y el centro de este cuerpo se adelanta con una estructura arquitectónica de *frontón* triangular partido con la parte media *retranqueada*. El ático se compone de calle central con *caja* para pintura y dos entrecalles con hornacinas para esculturas entre columnas compuestas, este conjunto aparece rematado por *frontón* curvo. A los lados de las entrecalles se disponen sendas cajas arquitectónicas para lienzos y en los extremos laterales dos pináculos de remate.

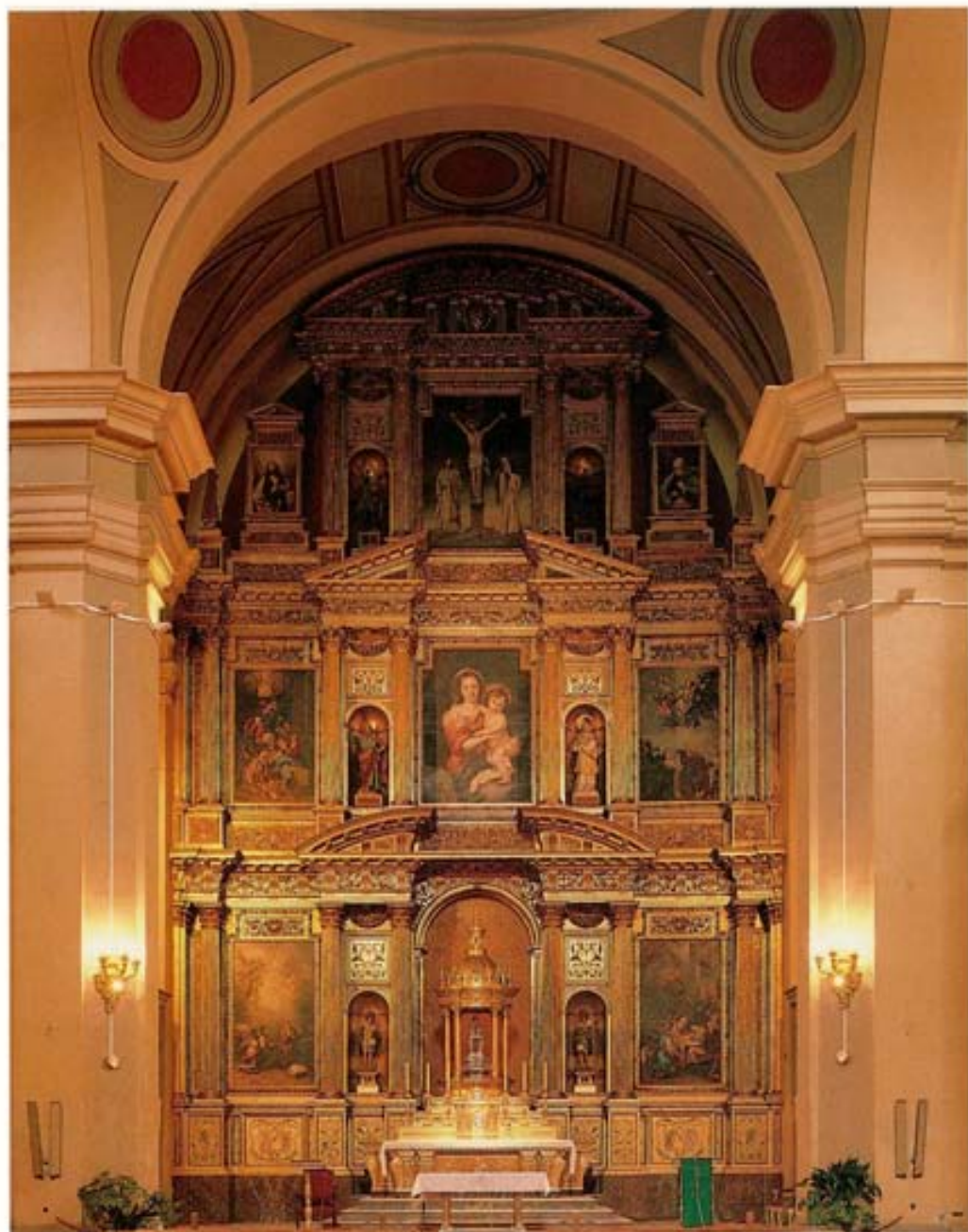
El tabernáculo adopta forma de templete de planta circular, rematado en *cúpula* sobre columnas corintias.

Iconografía

Tanto las esculturas como las pinturas del retablo son modernas, puesto que las originales se perdieron. Respecto a las pinturas, todos los temas representados son copias de cuadros barrocos.

Datos Históricos

El retablo es obra barroca del primer cuarto del siglo XVII, que sigue las trazas –según Bonet– del arquitecto jesuita Hermano Francisco Bautista. La armazón arquitectónica del retablo es la original barroca, sin embargo no lo es la decoración que hoy presenta, puesto que aquella se perdió en la guerra de 1936. Aunque desaparecidas hemos de señalar por su importancia las pinturas que ornaban el retablo, obras de Angelo Nardi, que fueron realizadas después de 1625 –según Pérez Sánchez– y que representaban los siguientes temas, siguiendo en esto a Angulo y Pérez Sánchez y el “Inventario-Catálogo...”: Calle lateral izquierda (de abajo-arriba): “Adoración de los Pastores”, “Adoración de los Reyes” y “San Francisco de Asís”. Calle central: “Expectación del



parto de Nuestra Señora" (segundo cuerpo) y "Calvario" (ático). Calle lateral derecha (de abajo-arriba): "Circuncisión", "Presentación en el templo" y "San Antonio de Padua". Respecto a las esculturas originales –también perdidas–, únicamente podemos señalar que Tormo las creía obra del Hermano Bautista. Las pinturas que hoy

se pueden ver son copias de cuadros famosos de la época barroca y fueron realizadas en los años 70 del presente siglo por Manuel Palero. Las esculturas actuales son también modernas y se desconoce su autoría.

ALGETE

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN

Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
1612 - 1619.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 43, 45; ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 110, 226; BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1973, 275-276, 284; CANTÓ, A., 1928, 63; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1988, 97-108; ESTELA, M., (1992), 1994, 404; *Inventario artístico de la provincia...*, 1970, 54; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 252; MATILLA TASCÓN, A., 1985, 347; PÉREZ PASTOR, C., 1914, 723, 740, 748, 786, 790, 824, 829, 917; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 64.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada compuesto por *banco* y tres *cuerpos*. El banco aparece como friso de paneles con pinturas. Los dos cuerpos siguientes se organizan mediante tres *calles* y dos *entrecalles*. En el primer cuerpo las calles se enmarcan por columnas de *orden dórico* y van rematadas por *frontones*, que son triangulares en las laterales y curvo partido en la calle central; es aquí donde se sitúa el *tabernáculo*, mientras que las calles de los extremos se dividen en dos registros, apareciendo en la parte inferior una *bornacina* para pintura y en la superior una pequeña *caja* rectangular también para pintura. Las dos entrecalles llevan *cajas* rectangulares para lienzos. El segundo cuerpo repite la organización del primero con algunas variantes: el orden de las columnas es el *jónico*, el remate de la calle central es un frontón triangular y en esta calle se cobija una *escultura de bulto redondo*. El tercer cuerpo actúa como remate del retablo y tiene una sola calle central con caja para pintura y dos entrecalles a los lados con sendos lienzos, estas entrecalles se articulan como cajas arquitectónicas de frontón triangular sobre dos columnas de orden compuesto.

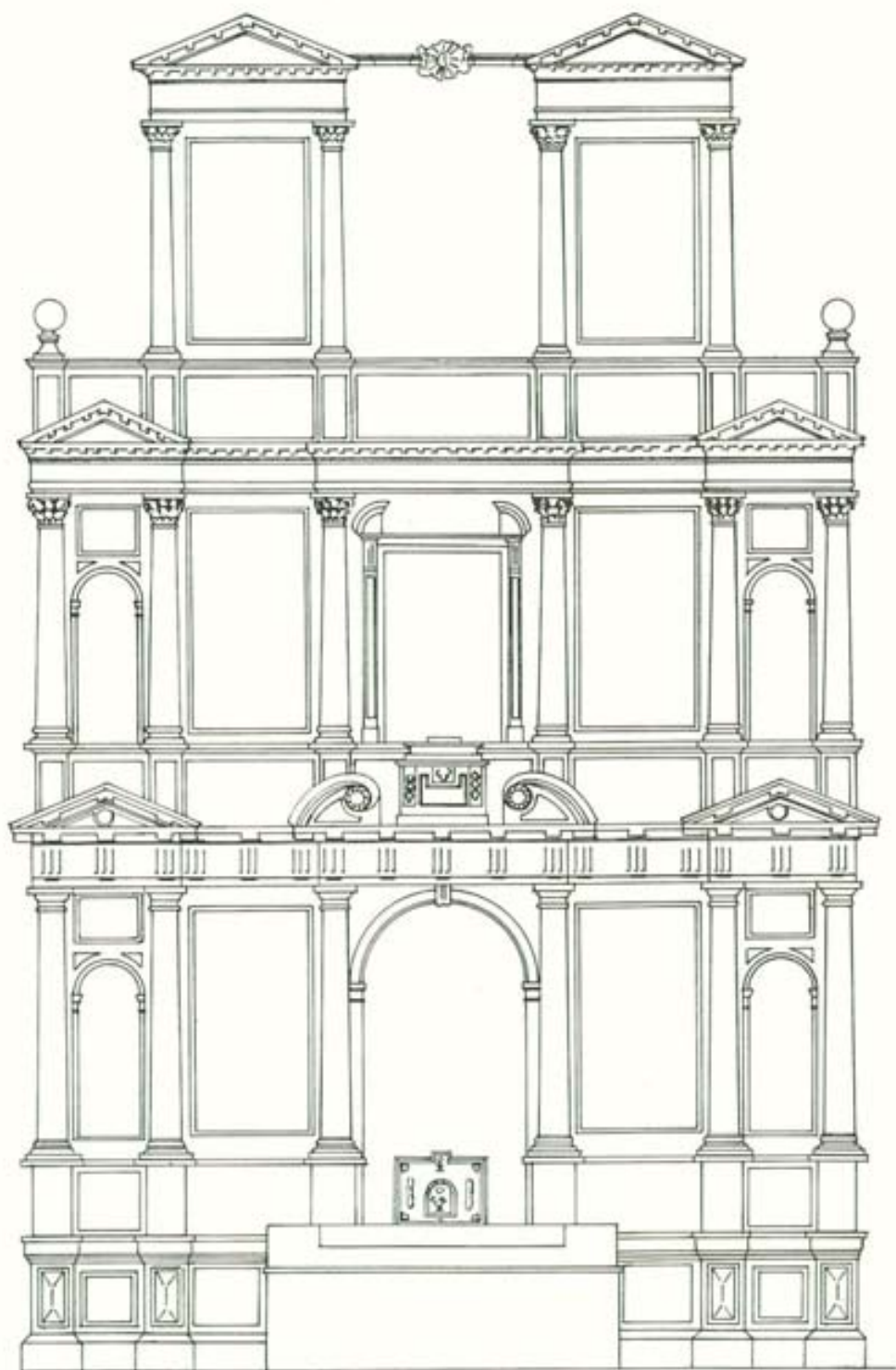
El tabernáculo presenta planta circular y remate en *cúpula* sobre columnas de *orden compuesto*.

Iconografía

Todas las pinturas de las calles, así como la pintura superior de la entrecalle izquierda ("Cristo entregando las llaves a San Pedro"), y la escultura del segundo cuerpo ("Asunción de la Virgen"), son obra moderna y no originales del retablo. Por lo tanto las únicas obras que pertenecen desde el principio al mismo son cinco de las pinturas de las entrecalles, éstas son (de izquierda a derecha y de abajo-arriba) las siguientes: **Anunciación, Nacimiento, Presentación del Niño en el Templo, Adoración de los Reyes y Ascensión del Señor.**

Datos Históricos

Este retablo, junto con el desaparecido de Colmenar de Oreja, se contrató en 1612 con los ensambladores y escultores madrileños Juan Muñoz y Alonso Vallejo por la cantidad de 8.100 ducados. La tarea se dividía entre los dos, siendo Juan Muñoz el encargado de hacer el tabernáculo (desaparecido), banco (desaparecido) y primer cuerpo, así como las esculturas de este cuerpo (desaparecidas). Vallejo realizó por tanto los dos cuerpos restantes y las esculturas que en ellos había (actualmente perdidas). Según recoge Pérez Pastor las trazas generales son de Muñoz. Las seis pinturas de las entrecalles del retablo las contrataron Muñoz y Vallejo con el pintor toledano Gaspar Cerezo en 1613 por 2.200



Dibujo de la estructura arquitectónica del retablo realizado durante la restauración llevada a cabo por el Servicio del Patrimonio Histórico, Mueble y Arqueológico.

ducados, pero no fue este artista quien las realizó, ya que a su vez las volvió a contratar con los pintores cortesanos Vicente Carducho y Eugenio Cajés, ambos recibieron pagos en 1618 por la suma de 720 ducados y terminaron todas las pinturas en 1619. Son obra de Eugenio Cajés las dos pinturas de la entrecalle izquierda: "Anunciación" (que aparece firmada: "Eugenius Cagesius Catholici / Regis Philippi Tertis Pictor/ fecit. 1619" y "La Presentación del Niño en el Templo". Cajés realizó una tercera pintura en el cuerpo superior que se perdió siendo sustituida por la que hoy se puede ver –"Cristo entregando las llaves a San Pedro"– obra realizada en 1942 por Mateo Jiménez. De Vicente Carducho son los tres lienzos de la entrecalle derecha: "Nacimiento" (que aparece firmado: "Vicentius Carductius p.../fecit 1619"), "La Adoración de los Magos" y "La Ascensión del Señor". El retablo sufrió grandes daños en la Guerra de 1936, fue en este momento cuando desaparecieron el banco y el tabernáculo originales y se perdieron las esculturas del siglo XVII, obras de los ya mencionados Muñoz y Vallejo. Según Cantó en el primer cuerpo se situaban las tallas de San Pablo y San Pedro, en el segundo las de San Sebastián, la Asunción y San Bartolomé y en el remate se hallaba el grupo escultórico de El Calvario con las figuras de Cristo con María Salomé y la Magdalena, también en este lugar se ubicaban unos ángeles y una inscripción: "PRIUS MORI QUAM FOEDARI". A este conjunto escultórico habría que añadirle las tallas de San Lucas y San Marcos, que también se encontraban en el retablo, siguiendo en esto las noticias recogidas en el *Inventario*.

Este retablo ha sido restaurado recientemente por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.





ARGANDA DEL REY

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primer tercio del siglo XVII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 66.; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 64;
RODRÍGUEZ MARTÍN, M., 1980, 36; TORRE BRICEÑO, J.A. de la, (S.A.), 186.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *sotabanco*, *banco*, dos *cuerpos* con tres *calles* y *ático*. Las calles se separan por haces de columnas de *orden corintio* y *fuste helicoidal* que sostienen *entablamentos* con decoración vegetal y *cornisa* decorada con *puntas de diamante*. En el ático vemos, entre *pilastras* y *retropilastras*, un grupo escultórico, rematado por *frontón* curvo partido con escultura. En las esquinas del retablo figuran esculturas de bulto redondo. Se decora con relieves en el sotabanco, banco y en la calle central. En las *bornacinas aveneradas* de las calles laterales vemos esculturas de bulto redondo de madera.

Iconografía

En el sotabanco figuran los relieves que representan a dos mártires franciscanos. En el banco aparecen relieves en los que figuran: Santos franciscanos, **San Juan Bautista**, Santos franciscanos y **San Sebastián**; enmarcado por estos relieves vemos el altorrelieve de **San Francisco Javier**. En las calles laterales y de izquierda a derecha: **San José con el Niño**, **San Miguel Arcángel**, **San Antonio de Padua** y **San Buenaventura**. En la calle central en el primer cuerpo figura el relieve de **La Anunciación**. En el ático, el grupo escultórico del **Calvario** entre las tallas de **Santa Clara** y **Santa Isabel** en el frontón que corona el grupo escultórico aparece la imagen de **San Fernando**.

Datos Históricos

Retablo barroco del primer tercio del siglo XVII de la escuela aragonesa. Fue traído del Convento de Clarisas de Calatayud. Tiene inscripción en el fondo de la tabla central del banco que alude probablemente al momento en que fue instalado en esta Iglesia, en ella se lee: "BAJO EL PONTIFICADO DE / EXCMMO. SR. D. LEOPOLDO EIJO Y GARAY / SIENDO OBISPO AUXILIAR EL / EXCMMO. SR. D. CASIMIRO MORCILLO GONZALEZ / ECONOMO-ARCIPRESTE D. RAMON GARCIA Y GARCIA / COADJUTORES / D. ANTONIO FERNANDEZ MARTIN Y D. ELIODORO GUIJARRO SERRAÑO / AÑO DE 1943". Conserva toda la decoración original a excepción del relieve de **El Bautismo de Cristo** que se incorporó en los años 40, así como la decoración al fresco simulando hornacinas con Santos que enmarca el retablo que probablemente date del momento en que se colocó el mismo.



IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE MÁRTIR

Lado derecho del crucero, en la capilla de los Vargas.

RETABLO DE SAN MIGUEL.

Primera mitad del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1969, 110-111; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 82; MARTÍN GONZÁLEZ, 1983, 471; NAVASCUÉS PALACIOS, 1967, 239-244.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1989; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 66-67.

Descripción

El retablo es de madera dorada y policromada. Tiene *zócalo*, *banco*, un *cuerpo* con tres *calles*, la central más ancha que las laterales, y *ático*. Las calles se dividen con columnas de *orden corintio*, se rematan con *entablamento* con decoración vegetal y *cornisa* con *modillones*. El ático se apoya sobre un basamento con relieves y *cartelas*, en el que figuran dos *pilastras* que enmarcan una *hornacina* con escultura de bulto redondo que se remata con *frontón* triangular adornado con dos bolas. En los extremos se disponen unos *pináculos* con bolas que se unen a la hornacina central por medio de *aletones*. El banco se decora con relieves, en las calles laterales vemos cuatro óleos sobre lienzos y en la central dos grupos escultóricos. En el ático aparecen dos figuras de bulto redondo acompañando a la de la hornacina y a modo de remate de las calles laterales.

Iconografía

Los relieves del banco representan de izquierda a derecha: **San Antonio**, **San Jerónimo**, santo franciscano, **Virgen de la Anunciación**, el **Ángel de la Anunciación**, **San Francisco de Asís**, **Visión de Santa Teresa** y **San Diego de Alcalá**; en la parte central aparece el sagrario con la Sagrada Forma tallada en la puerta. En las calles laterales figuran de izquierda a derecha **San Juan Bautista** y **Visión de San Juan Evangelista**, a ambos lados del grupo escultórico de **La imposición de la casulla a San Ilde-**

fonso de la calle central. En la parte superior, siguiendo igual esquema, vemos a **Santa Ana** y **Santa Catalina** que enmarcan el grupo escultórico de **La Asunción** rodeado de angelitos. En el ático, en el centro la talla de **San Miguel** con **San Pedro** y **San Pablo** a ambos lados de la misma.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela castellana. Fue realizado entre 1628 y 1633, año que figura en las cartelas del ático. Lo ejecutó el ensamblador Juan Velázquez, discípulo del escultor vallisoletano Gregorio Fernández, y el propio Fernández realizó la escultura. Según el profesor Pérez Sánchez en su comentario a este retablo, el policromado y estofado de la obra fue realizado por el pintor Pedro Fuertes. La pintura es obra del madrileño Vicente Carducho.

Este retablo fue restaurado junto al resto de los retablos que adornan la Iglesia entre 1987 y 1989 por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.

El retablo de la Capilla de los Vargas, en la iglesia de Braojos, es obra singularísima en el conjunto de retablos de su tiempo en la zona madrileña, pues en él se unen el escultor más importante de toda Castilla, el gallego afincado en Valladolid Gregorio Fernández (1575-1636), y el pintor más influyente en los medios eclesiásticos de la Corte, el italiano Vicente Car-



Gregorio
Fernández:
San Miguel
(ático del retablo).

ducho (h.1576+1638), convertido en verdadero madrileño de adopción.

Documentado con precisión entre 1628 –fecha en que se contrató con el ensamblador Juan Velázquez y con Gregorio Fernández– y 1633, fecha que se lee en una de las cartelas del cuerpo superior, es en la escultura, una de las obras de entera madurez del gran maestro, con todas las características de su estilo más personal. Los pliegues angulosos y quebrados de sus paños, el tono ligeramente más barroco de la **Virgen Asunta**, en relación con otras dos obras suyas de fecha anterior, así como los torneados cuerpos de los ángeles niños que la rodean, se relacionan muy directamente con otras obras que el maestro realizaba en aquellos mismos años, tales como el gran retablo de la Catedral de Plasencia, contratado en 1624, pero del que en 1630 aún no estaba hecha sino la mitad y que probablemente no se concluyó hasta después de su muerte, y el de San Miguel de Vitoria, contratado en 1623 y entregado en 1632.

Ignacio Gárate:
Dibujo del retablo.

Se conoce el nombre del policromador y estofador del retablo: un Pedro Fuertes,



colaborador de Fernández en sus últimos años y absoluto maestro en el delicado tratamiento de la decoración de las telas y en el sutil encarnado mate de los rostros.

Los cuatro lienzos de Vicente Carducho, son ejemplos también bien representativos de su estilo maduro. Pintados cuando realizaba las más conocidas de sus series conventuales –los lienzos cartujanos del Monasterio del Paular, hoy dispersos, y los de los Trinitarios Calzados– hay en ellos la misma solemne monumentalidad unida a un cálido sentido del color, que subraya su devoción a los modelos venecianos.

A.E.P.S.



BRAOJOS

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE MÁRTIR

Crucero. Capilla de los Vargas Bustillo.
RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO.
Finales del siglo XVII.

Inventario artístico de la provincia..., 1970, 81; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1989.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Consta de *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Cuatro *columnas salomónicas* con decoración de uvas y pámpanos que descansan sobre *ménsulas* en el banco delimitan las tres calles. En ellas se sitúan dos pinturas, al óleo sobre lienzo, en las laterales y una escultura de bulto redondo bajo *hornacina* en la calle central rematada por una *tarja*.

El ático termina en medio punto y en él vemos una pintura al óleo sobre lienzo flanqueada por *pilastras* con *festones* y rematada también por una *tarja*. En los laterales presenta profusa decoración vegetal.

Iconografía

En las calles laterales vemos, en la izquierda **La estigmatización de San Francisco** y en la derecha **San Diego de Alcalá**. En el ático **Cristo triunfante con la Virgen y un niño**. En la hornacina central la talla de la titular **Virgen del Rosario** sedente.

Datos Históricos

Retablo barroco de finales del siglo XVII. Los tres lienzos, aunque anónimos, son obra de alguno de los pintores formados en el taller de Carreño hacia 1680 y 1690. La talla de la Virgen de la hornacina central es renacentista, de la segunda mitad del siglo XVI.

El retablo fue restaurado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid entre 1987 y 1989.

El retablo de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Braojos es ejemplo excelente, de la situación de los retablos de capillas privadas en el último tercio del siglo XVII, cuando se generaliza el uso de la columna salomónica enguinaldada y se produce una hipertrofia de la talla decorativa en detrimento de las pinturas. Las tarjas de hojas de col, que introdujeron Cano y Pedro de la Torre, se han convertido en una riquísima y calada masa dorada que inunda



La estigmatización de San Francisco, en la calle izquierda del retablo.



tanto la calle central como el ático. La talla se hace menuda y profusa y los lienzos, aunque todavía perviven, reducen mucho su superficie.

Fecha hacia 1680-90 y de artista desconocido, puede sin embargo, advertirse

la más que discreta calidad de la pintura, perfectamente situable en el círculo de artistas madrileños próximos a Claudio Coello, formados en el taller de Carreño o imitando sus formas.

A.E.P.S.

CIEMPOZUELOS

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Último tercio del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 312; CAMÓN AZNAR, J., 1977, 482; CANTÓ, A., 1928, 119; CEAN BERMÚDEZ, J.A., 1800, 346; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1979, 44-45; GAYA NUÑO, J.A., 1957, 18, 35; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 110; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1991, 329; ÍDEM, 1993, 96; PALOMINO, A., 1724, 1947, 1062; SULLIVAN, E., 1989, 201-202

Descripción

Retablo realizado en madera dorada y policromada. Consta de un *zócalo*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. La calle central, más alta que las laterales, está separada de ellas por dos columnas de *orden corintio* y *retropilastras* sobre las que apoya un *entablamento* partido con decoración vegetal, *ménsulas* y *modillones*. El ático termina en medio punto, adaptándose a la cubierta, tiene dos *pilastras cafeadas* y decoradas con *festones*. En la calle central vemos una pintura, al óleo sobre lienzo, rematada en medio punto. El ático está formado por un lienzo central, enmarcado por una guirnalda de flores, y un lienzo a cada lado. Se remata con una *gran tarja*.

Iconografía

En la pintura central se representa **El éxtasis de Santa María Magdalena**. En el ático vemos al **Dios Padre** en el medio de las figuras alegóricas de la **Fecundidad** a su izquierda y del **Amor Divino** a la derecha.

Datos Históricos

Retablo barroco del último tercio del siglo XVII, diseñado según las trazas del escultor Pedro de la Torre, para albergar el gran lienzo central de la Magdalena pintado por Claudio Coello, cuya firma y fecha aparece en el ángulo inferior izquierdo: "CLAUDIO COELLO FT A^o DE 1680", se piensa

que también participó en las trazas del retablo. Los lienzos del ático son probablemente también obras de Claudio Coello.

El retablo ha perdido las esculturas que originalmente conservaba en las calles laterales y actualmente han sido sustituidas por otras imágenes modernas.

El gran retablo de la Magdalena de Ciempozuelos, es sin duda uno de los ejemplos más significativos de los grandes retablos de pintura que caracterizarán el ambiente madrileño del último tercio del siglo XVII.

Su esquema arquitectónico, sencillo, repite con algunas variaciones el que Pedro de la Torre, —a quien se ha atribuido decididamente—, usó en San Plácido de Madrid. Mutilado durante la guerra civil y restaurado discretamente, ha perdido, además, al adecuarlo a la nueva liturgia, la mesa, las gradillas y el gran sagrario-manifestador que tuvo sin duda en su origen, lo que produce un extraño vacío en la parte baja de la calle central. También las imágenes que van en las estrechas calles laterales son modernas, privando al conjunto de la adecuada calidad y dimensión.

Sin embargo el gran lienzo de Claudio Coello, de la gran calle central, firmado en 1680, es sin duda una pieza capital en su producción y en la pintura madrileña del momento. Inspirado directamente en el lienzo de Ribera que hoy conserva la Academia de San Fernando, que en su tiempo



se hallaba en El Escorial, Coello ha enriquecido la composición acentuando su carácter barroco con una brillantísima gloria, y con unos ángeles mancebos que acompañan el movimiento de la Santa en un espectacular arrebató.

Los lienzos del ático, quizás también de Coello, aunque mal estudiados hasta aho-

ra, muestran al Padre Eterno en actitud de bendecir a la Santa, y a sus lados dos bellas alegorías, encarnadas en figuras de noble belleza femenina, bien características de los modelos habituales en el maestro, que se hallaba en un momento especialmente fecundo de su producción.

A.E.P.S.

COLLADO MEDIANO

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ILDEFONSO

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Finales del siglo XVII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 127.

Descripción

El retablo es de madera dorada. Tiene *zócalo*, con un *cuerpo*, tres *calles*, la central más ancha y dos *entrecalles* y *ático*. En el cuerpo se disponen cuatro columnas exentas de *orden corintio*, sostenidas por grandes *modillones* que se disponen delante de *pilastras* del mismo orden. Un *entablamento* con *cornisa* separa este cuerpo del ático que se adapta a la bóveda del presbiterio; se resuelve con dos columnas exentas de orden corintio y pilastras que enmarcan un espacio vacío. Delante de los soportes se disponen pequeñas esculturas de bulto redondo y en los extremos, a modo de remate de las columnas del cuerpo principal, vemos *plintos* rematados por pirámides.

Iconografía

En los plintos que sostienen las pirámides figuran los escudos de la Orden de la Merced. Las tallas dispuestas delante de los soportes del ático son ángeles.

Datos Históricos

Retablo barroco del siglo XVII. Procede del Convento de Mercedarios Descalzos de Madrid. Según inscripción que figura en su parte inferior fue restaurado y dorado en 1947. La imaginería que lo decora es moderna a excepción de los ángeles que figuran en el ático.



CUBAS DE LA SAGRA

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS APÓSTOL

Nave de la Iglesia.

RETABLO DE SAN DIEGO DE CÁDIZ (lado derecho).

RETABLO DE LA VIRGEN DEL AMOR HERMOSO (lado izquierdo).
Siglo XVII.

CANTÓ, A., 1928, 130; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 131.

Descripción

Pareja de retablos de madera dorada y policromada. Tienen *banco*, decorado con pinturas al óleo sobre tabla, un *cuerpo* y *ático*. El retablo de San Diego de Cádiz tiene dos columnas de *orden corintio* que enmarcan la *hornacina* central. El de la Virgen del Amor Hermoso tiene dos parejas de columnas de *orden compuesto* que enmarcan también la hornacina. Se rematan con *entablamento con modillones*, sobre el que se apoyan los *áticos* en los que vemos una pintura al óleo sobre lienzo, flanqueada por dos *aletones*, coronados con *pináculos*. Se remata con un *frontón* triangular que se adorna con *plintos* y bolas. El retablo de San Diego de Cádiz se apoya sobre estructura de madera, que conserva una serie de bustos relicarios.

Iconografía

Retablo de San Diego de Cádiz

En la estructura de madera que soporta al retablo vemos los bustos relicarios que representan a **Santa Cristina, San Andrés, Santa Cecilia, San Blas y San Sebastián**.

En el banco aparecen de izquierda a derecha tablas representando una Santa, dos ángeles a ambos lados de la puerta del sagrario decorada con el cáliz y la Sagrada Forma; **San Francisco y Santa Catalina**. En el ático, pintura en la que aparecen unos ángeles.

Retablo de la Virgen del Amor Hermoso

En el banco vemos óleos sobre tabla representando **Virgen con el Niño**, en el lado izquierdo; **Natividad**, en el derecho, y un ángel con trompeta y santo en la parte central en torno al sagrario. En el ático, la pintura trata el tema de **La Asunción de la Virgen**.

Datos Históricos

Retablos barrocos de la escuela madrileña del siglo XVII. El de San Diego de Cádiz conserva una inscripción de su donación fechada en 1616. Asimismo conserva la mesa de altar que es la original. Faltan las imágenes de las hornacinas.



Retablo de San Diego de Cádiz.

FUENLABRADA

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN PROTOMÁRTIR

Capillas en el lado derecho de la Iglesia.

RETABLO DE SAN ANTONIO (capilla a los pies).

RETABLO DE LA SOLEDAD (primera capilla).

RETABLO DE LA VIRGEN (Lado izquierdo de la iglesia).

Mediados del siglo XVII.

Inventario Artístico de la provincia..., 1970, 150.

Descripción

Grupo de tres retablos de madera dorada y policromada. Se apoyan en un zócalo. Tienen *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático* de medio punto adaptándose a la bóveda de la capilla. Las calles se dividen con cuatro columnas. En el retablo de San Antonio y en el de la Virgen son de *orden compuesto* y las del retablo de la Soledad son dos *columnas salomónicas* de *orden corintio*, en los extremos, mientras que los soportes interiores son *pilastras* y *retropilastras cafeadas* con igual orden. Sobre ellas descansa un *entablamento* partido con *modillones*. En los áticos aparecen lienzos al óleo entre *pilastras cafeadas* y *roleos*. Se rematan con una *tarja*.

Iconografía

En el ático del retablo de San Antonio aparece la pintura que representa a **La Virgen imponiendo la casulla a San Idefonso**. En el de la Soledad se representa un **Descendimiento** y en el de la Virgen se recoge **La imposición del hábito por la Virgen del Carmen a San Juan de la Cruz**, lienzo prácticamente perdido.

Datos Históricos

Retablos del barroco madrileño de mediados del siglo XVII de la escuela de Pedro de la Torre. Toda la imaginería que lo decora es moderna, incluyendo el Cristo yacente en la mesa del altar del retablo de la Soledad.



Retablo de San Antonio.

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO MÁRTIR

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Segundo tercio del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 233; BROWN, J. (1990), 1991, 231; CANTÓ, A., 1928, 148; *Inventario artístico de la provincia...*, 1970, 152; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1991, 326; ÍDEM, 1993, 96; PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1986, 66-69.

Descripción

Retablo de madera dorada. Tiene banco, un cuerpo con tres calles y ático. En la parte inferior de las calles laterales figuran cuatro columnas de orden corintio las cuales descansan en plintos decorados con pintura al óleo que enmarcan los cuatro lienzos también al óleo, dos flanqueando la pintura central y dos en los espacios laterales que se crean al proyectarse el entablamento al exterior. Este se decora con friso con roleos y una cornisa con modillones. En la parte superior vemos, entre pilastras cajeadas decoradas con motivos vegetales, dos lienzos al óleo. En la calle central figura un gran lienzo terminado en medio punto y decorado con tarja. Este cuerpo se remata con una cornisa con modillones. El ático presenta un lienzo central enmarcado por pilastras y rematado por frontón curvo partido con tarja y adornado con bolas; a ambos lados aletones sobre los que descansan dos escudos heráldicos. En los extremos aparecen esculturas de bulto redondo en madera.

Iconografía

En el banco vemos en los plintos de las columnas cuatro ángeles niños. En las calles laterales, de izquierda a derecha, comenzando por los espacios colaterales aparecen: **La Anunciación**, muy deteriorada; **La adoración de los pastores**; **La Epifanía**; **Presentación en el Templo**; **Cristo entre los Doctores** y **La Santa Ce-**

na. En la calle central se representa **El Martirio de San Pedro**, y en el ático **La Coronación de la Virgen**. Rematando los extremos del retablo figuran las tallas de **San Pedro** y **San Pablo**.

Datos Históricos

Retablo barroco del segundo tercio del siglo XVII de la escuela madrileña. Toda la pintura es obra del pintor madrileño Francisco Rizi, habiéndola ejecutado en 1655. Las esculturas son anónimas de la escuela madrileña del siglo XVII.

Ha sido restaurado por el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte en 1989.

El retablo de Fuente El Saz, virtualmente desconocido hasta fecha reciente, es hoy, quizás, tras su restauración, la pieza más significativa entre todos los retablos de su tiempo que han llegado hasta nosotros y especialmente singular por su curiosa disposición angular, de la que no encontramos otros ejemplos. Aunque no se ha podido todavía documentar su traza y ensambladura, el hecho de que toda su riquísima pintura sea de Francisco Rizi (1614-1685), de quien sabemos que trazó muchos retablos y de quien se conservan bastantes dibujos arquitectónicos de carácter análogo a lo que muestra este conjunto, hace posible suponer que interviniese en su traza. Su ejecución, excelente en la talla y la cuidadosa labor de policromía y

estofado, la hermana con otras obras de Pedro de la Torre.

El elegante orden corintio, los entablamentos decorados con roleos carnosos, las gruesas tarjas de hojas de col, y las guirnaldas de frutas, responden muy bien a lo que este escultor y ensamblador realizaba en esos años.

Las pinturas están fechadas con precisión en 1655 y corresponden al mejor momento en la producción del gran maestro madrileño, discípulo de Carducho y verdadero introductor del pleno barroco.

En la gran escena central con el **Martirio de San Pedro**, la inspiración en el mundo de Rubens es absoluta, aunque incorpore también elementos procedentes del estilo veneciano de Tintoretto o Veronés, reelaborando el conjunto con una evidente personalidad y un impulso dinámico y colorista de primer orden.

La composición de las restantes escenas, de igual dinamismo, y su pincelada libre y pictórica, le muestran como uno de los maestros más personales –si no el que más– entre los madrileños de su tiempo. A la vez que pintaba este soberbio conjunto, realizaba también algunos lienzos para el retablo de la Catedral de Plasencia, donde repite el mismo asunto de la **Anunciación**, resolviéndolo de forma casi idéntica, utilizando seguramente, el mismo dibujo previo.

A.E.P.S.



FUENTE EL SAZ

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO MÁRTIR

Lado izquierdo del crucero.

RETABLO DE LA SAGRADA FAMILIA.

Finales del siglo XVII.

CANTÓ, A., 1928, 148; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 152.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Se apoya sobre un *zócalo*. Tiene *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Cuatro *columnas salomónicas* de *orden corintio* con *fuste* muy decorado con motivos vegetales separan las tres calles y se apoyan sobre *ménsulas* en el banco. El ático descansa sobre un *entablamento* con *modillones*. Este ático, con un cuerpo central con relieve en su interior enmarcado con *estípites* con *festones*, se remata con una moldura curva decorada con haces de rayos y nubes; a ambos lados figuran paneles decorativos y florones rematando las columnas exteriores.

Iconografía

En el relieve del ático se representa **La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña de finales del siglo XVII. Ha perdido la imaginería original, siendo sustituida por imágenes modernas. Sólo conserva el relieve del ático.

FUENTIDUEÑA DE TAJO

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS APÓSTOL

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Segunda mitad del siglo XVII.

Inventario Artístico de la provincia..., 1970, 150.

Descripción

El retablo es de madera dorada y policromada. Tiene un *zócalo*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Las calles están divididas con cuatro columnas exentas de *orden compuesto*, sobre ellas apoya un *entablamento*, decorado con *modillones*. En el ático aparece un Calvario entre *pilastras* decoradas. Las calles se decoran con lienzos pintados al óleo, en las laterales, y debajo de los lienzos figuran homacinas.

Iconografía

En la calle central se dispone un lienzo con la representación de **San Andrés**; en las calles laterales, a la derecha lienzo de **La Virgen María**, y a la izquierda, **El Arcángel San Gabriel**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. Los lienzos son los originales del retablo, mientras que la imaginería es moderna.



IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primer tercio del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 47, 213; ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, 1969, 196 y 284; ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, 1983, 90; CANTÓ, A., 1928, 151-152; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1973, 231-249; ÍDEM, 1979, 59-62; ESTELLA, M. 1991, 146-147; ÍDEM, (1992), 1994, 397, 399; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 160; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 253; ÍDEM, 1993, 37.; MATILLA TASCÓN, A., 1985, 368-369; PÉREZ PASTOR, C., 1914, 729; PONZ, A., 1776, 1787, 9-10; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 65.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Es de planta poligonal, se apoya sobre sillería de coro moderna. Tiene *banco*, tres *cuerpos* divididos en tres *calles*, dos *entrecalles*, y dos *intercolumnios* y *ático*. Las calles se separan por columnas dispuestas sobre *plintos* con superposición de órdenes; en el inferior columnas de *orden dórico*, en el medio *orden jónico*, en el superior *orden corintio*, y en el ático *orden compuesto*. Los cuerpos se separan con *entablamentos*. El primero se decora con *triglifos* y *metopas*, el segundo con adornos de escamas, y el tercero con motivos vegetales. El ático presenta una calle y dos intercolumnios y se remata con un *frontón* curvo con escultura de bulto redondo. Las calles laterales se rematan con frontones triangulares y bolas. El banco se decora con relieves. En las entrecalles, los intercolumnios y el ático vemos esculturas de bulto redondo en hornacinas, figurando sobre ellas pequeños lienzos al óleo. En las calles aparecen pinturas al óleo sobre lienzos, apareciendo en el segundo cuerpo unos lienzos pequeños dispuestos debajo de los grandes.

En la calle central en el primer cuerpo se sitúa el *tabernáculo*. Es de planta central. Tiene basamento con un cuerpo, rematado con *cúpula* y *linterna*. En el cuerpo principal vemos seis columnas de orden compuesto sobre plintos y tras ellas *pilas-tras* cajeadas. Sobre ellas apoya un entablamento decorado con motivos vegetales, sobre un basamento poligonal y otro circular;

sobre él seis pares de columnas de orden compuesto que sostienen arcos de medio punto sobre los que carga la cúpula.

Iconografía

Los relieves del banco representan de izquierda a derecha: **San Francisco de Asís**, **Santa Catalina**, **San Ambrosio**, **San Cosme y San Damián**, **San Agustín**, **San Bernardo**, **San Bruno**, **San Gregorio**, **Martirio de San Sebastián y San Fabián**, **San Jerónimo**, **Santa Bárbara** y **Santo Domingo de Silos**. En los pequeños lienzos de los intercolumnios y entrecalles se representan los martirios de los Apóstoles y Santos que figuran en las hornacinas. Estos son, de izquierda a derecha: **San Juan**, **San Pedro**, **San Pablo**, **Santiago el Mayor**, **Santiago el Menor**, **San Felipe**, **San Andrés**, **San Judas Tadeo**, **San Bartolomé Apóstol**, **San Simón Cananeo**, **Santo Tomás**, **San Marcos**, **San Juan Bautista** y **San Isidoro**, estos dos últimos en el ático. En las calles laterales los lienzos representan escenas de la Vida de María Magdalena, de izquierda a derecha: **María Magdalena despojándose de sus joyas**, **Cena en la casa de Leví**, **María Magdalena ante el sepulcro** y debajo **Cristo con María Magdalena**; **Noli me tangere** y debajo **Sueño de María Magdalena**; **La predicación de María Magdalena** y **La Asunción de María Magdalena**. En la calle central sobre el tabernáculo en hornacina la talla de María Magdalena, sobre ella **La Asunción de la Virgen** y el grupo escultórico



del **Calvario** en el ático, rematado con el relieve de **Dios Padre**.

En el tabernáculo, en el cuerpo principal, se representa sobre la puerta el **Buen Pastor**. A ambos lados en hornacina figuran las tallas de **David** y **Moisés**. En el basamento del segundo cuerpo dos tallas de santos y sobre la linterna de la cúpula la representación alegórica de la Fe.

Datos Históricos

El retablo fue realizado entre 1612 y 1618 siguiendo las trazas del arquitecto y escultor madrileño Alonso Carbonell. Con este artista colaboraron –según documentos recogidos por Corella y Matilla fechados en 1613 y 1617– otros escultores y ensambladores: Antonio de Herrera, Antón de Morales y Luis Navarro; a la muerte de este último, acaecida en 1613, participaron también en las obras del retablo el ensamblador Miguel Tomás y el escultor Juan de Porres. Las esculturas del tabernáculo las realizó Juan de Porres, y las esculturas del retablo son obra de Antón de Morales y Antonio de Herrera. Antón de Morales (M. Estella, 1994) habría realizado algunos Apóstoles, entre ellos el de San Pedro y San Pablo del primer cuerpo, por su parte Antonio de Herrera ejecutaría las tallas de la Magdalena, San Juan Evangelista y el Calvario del remate. Del resto de las esculturas se desconoce su autoría. En la pintura intervinieron los artistas de la escuela madrileña Jusepe Leonardo, Angelo Nardi y Félix Castello, que trabajaron en ellas en 1639. Son obra de Jusepe Leonardo **María Magdalena despojándose de sus joyas** y **La cena en casa de Leví**; el **Noli me tangere** y **La Asunción de la Magdalena** se deben a Angelo Nardi; y **La Predicación de María Magdalena** y **María Magdalena ante el sepulcro** las realizó Félix Castello.

Por último, se vienen considerando anónimos los pequeños lienzos de intercolumnios y entrecalles, aunque para A. Pérez Sánchez son obra del pintor Francisco Camilo.

La Iglesia de Santa María Magdalena ha sido declarado Monumento Histórico Artístico por Decreto de 9 de mayo de 1958.

El retablo de la Magdalena de Getafe, es uno de los conjuntos más complejos y espectaculares de los primeros años del siglo XVII, todavía dentro de la tradición escorialense, perfectamente documentado como obra trazada por Alonso de Carbonell, escultor, ensamblador y arquitecto llamado a tener puesto importante en la historia de la arquitectura madrileña. La labor de ensambladura y escultura se realizó entre 1612 y 1618 con la intervención de diversos escultores y tallistas del momento (Miguel Tomás, Juan de Porres, Antón de Morales y Antonio de Herrera), pero los lienzos de pintura no se realizaron hasta muchos años después y sólo en 1636 se contrató a Félix Castello, Jusepe Leonardo y Angelo Nardi, la ejecución de los seis cuadros con la historia de la Magdalena, que estaban ya terminados en 1639.

No se conserva sin embargo contrato alguno para los pequeños lienzos apaisados que describen los martirios de los santos representados en escultura, que a juzgar por su personalísimo estilo han de ser obra de Francisco Camilo en fecha no lejana de 1639.

El conjunto ejemplariza perfectamente el carácter narrativo y didáctico de los retablos de comienzos del siglo, con su multiplicidad de imágenes y escenas pintadas que han de ser leídas como un relato continuo a diferencia de los grandes conjuntos unitarios de la segunda mitad del siglo, que se concentran en un gran lienzo, entendido como apoteosis o triunfo, y limitando mucho el carácter narrativo de estos conjuntos múltiples, cuya codificación vino a realizar El Escorial, trasladando al lenguaje severamente clásico, lo que habían pretendido y realizado los retablistas del mundo gótico y del primer renacimiento.

A.E.P.S.

GETAFE

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Crucero.

RETABLO VIRGEN DE LA PAZ (lado derecho).

RETABLO DEL NIÑO JESÚS (lado izquierdo).

Primera mitad del siglo XVII.

AGULLÓ Y COBO, M., 1978 (A), 114; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 152, 159; ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1983, 106-107; CANTÓ, A., 1928, 152; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1979, 62; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 160-161; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1992, 304; PONZ, A., 1776, 1787, 10; WETHEY, H. y SUNDERLAND WETHEY, A., 1967, 13-14; WETHEY, H., 1983, 53-57.

Descripción

Pareja de retablos realizados en madera dorada y policromada. Ambos tienen dos cuerpos divididos en tres calles y ático. Los cuerpos inferiores se dividen con dos pilastras de orden compuesto en los extremos y dos columnas del mismo orden que flanquean la hornacina central que se remata con frontón curvo partido y cartela en el centro. Este cuerpo se remata con entablamento, friso con decoración vegetal y cornisa con modillones. En los cuerpos superiores las calles se dividen por cuatro pilastras cajeadas decoradas con festones, sobre ellas una cornisa con modillones sirve de apoyo al ático, formado por cuatro pilastras cajeadas que soportan un frontón curvo adornado con bolas, en los extremos unidos mediante aletones dos florones con querubines rematan las calles laterales. La decoración se realiza con oleos sobre lienzo, a excepción de las pinturas que adornan la zona del sagrario que son sobre tabla. En las hornacinas centrales vemos esculturas en madera de bulto redondo.

Iconografía

Retablo de la Virgen de la Paz. En la puerta del sagrario figura un **Ecce Homo** y a ambos lados **Santo Domingo** y **San Agustín**. En el primer cuerpo y de izquierda a derecha se representan: **El Arcángel San Miguel**, talla de la **Virgen**

con el Niño y **San José con el Niño**; en el segundo cuerpo vemos a **Santa Isabel de Portugal**, **La Anunciación** y **Santa Rosalía**. En el ático aparece **La Natividad**.

Retablo del Niño Jesús. En la zona del sagrario se representan: **Santo Tomás de Aquino** y **San Gonzalo de Amarante**. En el primer cuerpo y de izquierda a derecha figuran: **Santa Ana con la Virgen**, la talla de **San Juan Bautista** y **Santa Isabel con San Juanito**; en el segundo cuerpo vemos a **Santa Teresa**, **La Circuncisión**, también llamado **Presentación en el templo**, y **San Ignacio de Loyola**. En el ático aparece **La Epifanía**.

Datos Históricos

Retablos barrocos. Fueron realizados hacia 1645 por el escultor Salvador Muñoz. La decoración pictórica la realizan personalidades destacadas de la pintura barroca española:

En el Retablo de la Virgen de la Paz intervino el pintor Alonso Cano en las tablas del sagrario, en los lienzos del primer cuerpo y en **La Anunciación** del segundo. Las pinturas de **Santa Isabel** y **Santa Rosalía** fueron ejecutadas por el pintor madrileño Matías López y, por último, el tema de **La Natividad** del ático es obra del discípulo de Alonso Cano, Sebastián Herrera Barnuevo, dato que se descubrió al ser restaurada la pintura en 1954. La talla

de **La Virgen con el Niño** es anónima del siglo XVII.

Retablo del Niño Jesús. La talla central ha sido recientemente sustituida por la Virgen con Niño que aparece en la fotografía.

En el Retablo del Niño Jesús el pintor granadino Alonso Cano interviene en las tablas del sagrario, en los lienzos del primer cuerpo y en **La Circuncisión**, denominado **Presentación en el Templo** por Pérez Sánchez, del segundo. Los lienzos dedicados a **Santa Teresa**, **San Ignacio de Loyola** y **La Epifanía** del ático, han sido atribuidos al pintor madrileño Francis-

co Camilo. La talla de **San Juan Bautista** ha sido atribuida al pintor y escultor Sebastián Herrera Barnuevo.

Los lienzos realizados por Alonso Cano fueron restaurados en 1954 para la exposición dedicada a este pintor celebrada en Granada en junio de ese año.

La Iglesia de Santa María Magdalena ha sido declarada Monumento Histórico Artístico por Decreto de 9 de mayo de 1958.



Los dos retablos colaterales de la iglesia parroquial de Getafe, documentados en 1645, constituyen ejemplos muy relevantes de la evolución del retablo madrileño en el momento de introducción de las novedades decorativas que van poco a poco desbordando la severa estructura clásica de los comienzos del siglo.

La presencia de Alonso Cano en ellos corrobora –aunque la ejecución material de al menos el de Nuestra Señora de la Paz, esté perfectamente documentada a nombre de Salvador Muñoz–, la participación del gran artista granadino en esa renovación. La distribución de ambos, perfectamente homogénea, es todavía muy severa, pero los frisos de roleos, que evocan los del Panteón Real de El Escorial, la aparición de las tarjas carnosas, que sustituyen a los capiteles en las pilastras cajeadas del segundo cuerpo, y las guirnaldas de frutas interpretadas en tono naturalista, son suficientemente expresivos y van a convertirse desde ahora (1645) en adelante, en elementos definitorios del retablo madrileño.

En el hueco central del primer cuerpo, el frontón curvo partido y el molduraje con orejeras es también significativo de la conexión de Cano con el manierismo andaluz, donde esos elementos se prodigan ampliamente.

Como subrayó Wethey, en el breve espacio de tiempo en que se realizan estos

retablos fue precisa la colaboración de otros artistas, además de Cano, para las pinturas.

Obras muy bellas del propio Cano, son los lienzos centrales del segundo cuerpo de ambos retablos (**Anunciación y Presentación en el Templo**), así como los laterales del cuerpo bajo también en los dos (**Santa Ana y Santa Isabel** en uno; **San Miguel y San José** en el otro), y las deliciosas tablillas que flanquean los sagrarios (**Santo Domingo y San Agustín** en uno y **Santo Tomás de Aquino y San Gonzalo de Amaranto** en el otro). Para algunos de ellos poseemos los dibujos preparatorios y son sin duda ejemplos significativos del momento más fecundo y creativo de su carrera, con un admirable refinamiento cromático y una personalísima manera de componer.

En el retablo del Niño Jesús, se valió como colaborador para las pinturas laterales del segundo cuerpo y la del ático, de Francisco Camilo, que ha dejado allí obras bien expresivas de su estilo. Especialmente la **Adoración de los Reyes** del ático puede contarse entre sus obras más características. En el de la Virgen de la Paz, el ático corresponde a Sebastián de Herrera Barnuevo, discípulo de Cano, conocido también como escultor y arquitecto, que ha demostrado aquí su admiración por la delicadeza y los estudios de luz nocturna de Correggio, y la devoción a su maestro en los deliciosos ángeles niños.

Mucho más mediocres son las figuras de **Santa Isabel** y **Santa Rosalía**, firmadas por el virtualmente desconocido Matías López, que se muestra como un rezagado seguidor de Eugenio Caxés.

A.E.P.S.

Retablo de la Virgen de la Paz. La imagen que daba nombre al retablo ha sido sustituida en la actualidad por una escultura de Cristo Resucitado.



GETAFE

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Lado derecho de la Iglesia.
RETABLO DE LA VIRGEN.
Segunda mitad del siglo XVII.

Inventario artístico de la provincia..., 1970, 160.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo* y *ático*. La *hornacina* se enmarca con molduras y se remata con *tarja*. A ambos lados figuran dos columnas de *orden compuesto* que se apoyan en *ménsulas* y *pilastras cajeadas* decoradas con *festones*, sobre ellas se apoya un *entablamento* partido con *modillones* y *cornisa*. En el ático vemos un lienzo al óleo con tarja y remate curvo adornado con bolas, a ambos lados unos floreros, el del izquierdo muy perdido. En la hornacina central figura una escultura de *bulto redondo* de madera.

Iconografía

En la hornacina vemos la talla de la Virgen. En el ático el lienzo representa **La Anunciación**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña. Puede encuadrarse en el círculo del escultor madrileño Pedro de la Torre. Toda la decoración que conserva es barroca.

La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena está declarada Monumento Histórico Artístico por Decreto de 9 de mayo de 1958.



MADRID

IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES

Antes de los Portugueses.

Iglesia de la Hermandad del Refugio.

Nave.

CONJUNTO DE RETABLOS-HORNACINAS.

Primera mitad del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 45; IDEM, 1979, 394-398; ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 218; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 84-86; COSSÍO Y GÓMEZ-ACEBO, M., 1921, 24-25; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 139-140; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 80; *Inventario artístico Madrid Cap.*, 1983, 140-141; PONZ, A., 1776, 1782, 214; SAINZ DE ROBLES, F.C., 1980, 1324; SÁNCHEZ BELTRÁN, M^o J., 1987, 368-373; TAMAYO, A., 1946, 96; TORMO, E., 1927, 1985, 160-162.

Descripción

Conjunto de seis *retablos-hornacinas* realizados en madera policromada imitando mármoles, excepto el *ático* que es de yesería con aplicaciones en dorado. Los retablos se componen de *banco*, *cuerpo* y *ático*. El banco se organiza en paneles con escalonamiento central donde se encuentra un sagrario cuya puerta se adorna con pinturas o relieves modernos. El sagrario sirve de base a una escultura de *bulto redondo*. El cuerpo principal es un *arco de medio punto* excavado en el muro y *abocinado* sustentado por dos *pilastras dóricas cajeadas* que se proyectan escalonadas en profundidad. En el centro se dispone una *caja* de medio punto para lienzo. El *ático* es un remate de relieves vegetales con *medallón* central coronado, en el interior del medallón hay retratos reales pintados.

Iconografía

A cada lado de la nave se sitúan tres retablos. Desde los pies de la iglesia y empezando por el lado derecho los temas que aparecen son los siguientes: Cuerpo del primer retablo; **San José** (escultura) y **Santa Engracia** (pintura), en el *ático*: **Felipe IV**. Segundo retablo, en el cuerpo: **Virgen del Carmen** (escultura) y **Santa Ana, San Joaquín y la Virgen** (pintura);

ático: **María Luisa Gabriela de Saboya**. Tercer retablo, en el cuerpo: **Dolorosa** (escultura) y **Calvario** (pintura); *ático*: **Mariana de Neoburgo**.

En los retablos del lado izquierdo, siguiendo la ordenación habitual desde los pies a la cabecera, se disponen los siguientes temas: Primer retablo, cuerpo: **San Andrés** (escultura) y **Santa Isabel de Portugal** (pintura); *ático*: **Felipe III**. En el cuerpo del segundo retablo: **San Rafael** (escultura) y **San Carlos Borromeo** (pintura); *ático*: **Carlos II**. Tercer retablo, cuerpo: **Inmaculada** (escultura) y **La Trinidad** (pintura); *ático*: **Felipe V**.

Datos Históricos

El conjunto de los retablos se realizó en la primera mitad del siglo XVII concebidos como "marco" para pinturas y responden a un estilo barroco inicial, sin embargo los remates de los mismos son posteriores, de principios del siglo XVIII y todos los retratos reales que aquí aparecen son obra del pintor Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia, según Tormo y Angulo (1979). Los lienzos que ocupan el cuerpo de los retablos son de distintos pintores. Siguiendo a Ponz, Cossío y Tormo encontramos las siguientes autorías: Santa Isabel y Santa Engracia fueron realizados por el pintor madrileño de ascendencia toscana Eugenio Cajés y fir-

mados ambos lienzos en 1631 –hay que señalar la confusión de Cossío respecto al nombre, puesto que afirma que las obras son de Patricio Cajés, y no de Eugenio–; las pinturas de El Calvario, Santa Ana y San Carlos Borromeo son obra del pintor italiano Lucas Jordán, según documentos recogidos por Sánchez Beltrán, estos lienzos, junto con un cuarto que representaba a la Inmaculada, se le encargaron al pintor hacia 1700 y recibió por su trabajo la cantidad de 6.000 reales de vellón en 1702. Por último, el lienzo de La Trinidad no tiene una atribución segura, aunque se trata de una obra madrileña del siglo XVII.

Finalmente es necesario hacer una referencia a las esculturas, todas anónimas y del siglo XVIII –según el “Inventario...”–, salvo la de la Virgen del Carmen que habría sido realizada ya en la centuria siguiente.



A



B

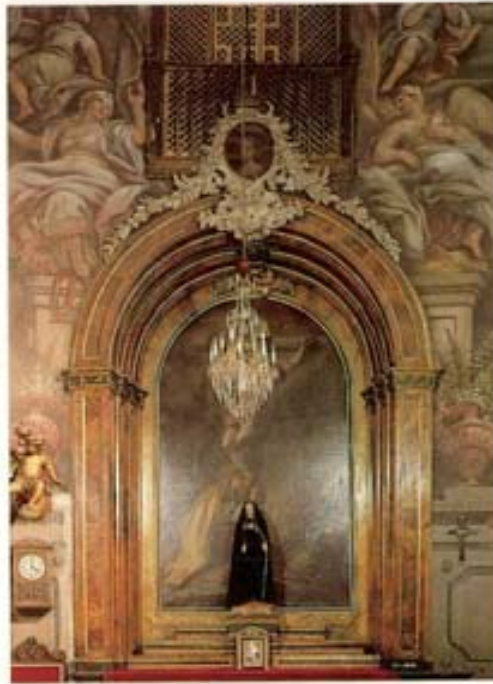
A- *Retablo
de Santa Engracia.*

B- *Retablo
de Santa Isabel
de Portugal.*

C



D



C- Retablo
de Santa Ana
San Joaquín
y la Virgen.

D- Retablo
del Calvario.

E



F



A- Retablo
de San Carlos
Borromeo.

B- Retablo
de La Trinidad.

MADRID

IGLESIA DEL CARMEN

Iglesia del antiguo Convento del Carmen Calzado.
Actual Parroquia del Carmen y San Luis Obispo.
Ultima capilla del lado izquierdo de la nave desde los pies.
RETABLO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE.
Siglo XVII.

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 91; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 63; *Inventario artístico Madrid Cap.*, 1983, 42.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada, compuesto por *banco*, *cuerpo principal* y *ático*. El banco se presenta escalonado en el centro, donde lleva el sagrario cuya puerta se decora con relieve. El cuerpo principal se organiza en tres *calles*, la central está ocupada por una *hornacina de medio punto* para cobijar escultura, con querubines adornando el exterior, la hornacina se encuadra entre dos columnas de *orden corintio* y dos *semicolumnas adosadas* de este orden; las dos calles laterales llevan sendas *cajas decoradas* con motivos vegetales policromos donde se sitúan esculturas modernas de *bulto redondo*; en los extremos de las calles se disponen dos *semicolumnas corintias*. El ático de medio punto lleva en el centro un templete de *frontón curvo* que actúa de caja para un lienzo que se enmarca entre dobles *pilastras* cajeadas con ornamento vegetal y querubines, a ambos lados del templete se sitúan dos escudos relevados.

Iconografía

La puerta del sagrario lleva en relieve el tema de **El Pelicano**, en el cuerpo principal se sitúan las siguientes esculturas modernas (de izquierda a derecha): **Sagrado Corazón de María**, **Virgen de Guadalupe** y **San Martín de Porres**. En el ático se halla el lienzo de **La Trinidad** y los escu-

dos de la familia Alarcón fundadora de la capilla.

Datos Históricos

El retablo es obra barroca del primer tercio del siglo XVII. Según los datos recogidos en el "Inventario...", no se conocen los nombres del ensamblador ni del autor del lienzo, pero este último parece cercano al estilo del pintor vallisoletano afincado en Madrid desde 1622, Antonio de Pereda.



MADRID

IGLESIA DEL CARMEN

Iglesia del antiguo Convento del Carmen Calzado.
Actual Parroquia del Carmen y San Luis Obispo.
Primera capilla desde los pies, lado derecho.

RETABLOS DE SAN ANTONIO Y DE LA INMACULADA.
Mediados del siglo XVII.

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 89; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 62;
Inventario artístico Madrid Cap., 1983, 43; TORMO, E., 1927, 1985, 143.

Descripción

Son dos retablos en forma de *arco de medio punto* y de madera dorada, no son iguales pero responden al mismo estilo y cronología.

Retablo de San Antonio:

Compuesto por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco se organiza mediante paneles con decoraciones vegetales, una estructura escalonada en el centro y a los lados de ésta, dos *ménsulas* que coinciden con las columnas del cuerpo superior. El cuerpo se divide en tres *calles*, la central es una *hornacina de medio punto* para escultura de *bulto redondo* entre dos columnas de *orden compuesto*, y las dos laterales se enmarcan entre *semicolumnas adosadas* del mismo orden. Las calles laterales se dividen en dos registros con sendas *cajas* rectangulares y cuadradas más pequeñas para lienzos. El ático aparece como un frontal de templete de *frontón* curvo partido con *tarja* central. El frontón se apoya en *pilastras* compuestas con querubines en relieve y a los lados se disponen dos *aletones* de cuarto de esfera que completan un arco de medio punto.

Retablo de la Inmaculada:

Se compone de banco, un cuerpo y ático. El banco lleva tres cajas para pinturas y dos ménsulas centrales que coinciden con calles y columnas del cuerpo superior. El cuerpo se organiza en tres calles, la central es una hornacina de medio punto para escultura de bulto redondo y se sitúa entre dos columnas compuestas; las dos calles laterales, encuadradas por pilastras con decoración vegetal, presentan cajas rehundidas para esculturas de bulto redondo; las tres calles llevan en la parte superior tarjas. El ático se presenta como un medio punto y en el centro se dispone un frontal de templete de frontón curvo adornado en el centro con tarja vegetal, en medio queda inscrita una caja para lienzo; a los lados dos aletones de cuarto de esfera cierran el medio punto y van decorados con relieves florales.

Iconografía

En el retablo de San Antonio aparecen los siguientes temas: Cuerpo: en la calle lateral izquierda y de abajo-arriba se sitúan dos lienzos: **San Joaquín con la Virgen** y **Santa María Magdalena de Pazzis**; en la calle central hay una escultura de bulto redondo: **San Antonio de Padua**; en la calle lateral derecha y siguiendo el orden habitual hay dos lienzos: **San José con el Niño** y **Santa Catalina de Siena**.

*Retablo
de San Antonio.*

Retablo de la Inmaculada: Banco, los temas que aparecen en las tres pinturas son los siguientes (de izquierda a derecha): **Milagro de San Alberto de Sicilia: Expulsión del demonio, Eucaristía adorada por ángeles y Vida de San Alberto de Sicilia: Conversión de los judíos.** En el cuerpo se sitúan tres esculturas de bulto redondo, siguiendo el orden anterior nos encontramos los temas de: **San Federico, Inmaculada y Santa Lucía.** En el ático aparece el lienzo de **La Virgen con el Niño.**

*Retablo
de la Inmaculada.*



Datos Históricos

Los dos retablos son de estilo barroco, se sitúan cronológicamente en la mitad del siglo XVII y ambos permanecen anónimos. Todas las pinturas son también anónimas y pertenecen a la misma época de la construcción del retablo, a excepción de la Eucaristía adorada por ángeles que es ya del siglo XVIII. Todas las esculturas han sido realizadas a mediados de la presente centuria.

MADRID

CAPILLA DEL CRISTO DE LOS DOLORES DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA

Presbiterio.

BALDAQUINO.

Fecha en 1664.

ANGULO ÍÑIGUEZ, S. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 118; BONET CORREA, A., 1961, 290; ERRASTI, F., 1982, 19, rep. 17; GÓMEZ MORENO, M^e E., 1963, 100; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 147-148; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 79; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 265, 271; ÍDEM, 1989, 144; ÍDEM, 1991, 330-331; ÍDEM, 1993, 16, 99; MORENA BARTOLOMÉ, A. DE LA, 1978, 234-235; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 70; TAMAYO, A., 1946, 106-107; TORMO, E., 1927, 1985, 59 (rep. 58); TOVAR, V., 1975, 149; ÍDEM, 1983, 309-310; ÍDEM, 1990(B), 222-223.

Descripción

El *baldaquino* está realizado en madera dorada y policromada imitando mármoles, excepto el *pedestal* que si es de mármoles de colores. Se compone de pedestal y dos *cuerpos* arquitectónicos. El pedestal se presenta escalonado con planta de *cruz griega*, el escalón superior sirve de soporte a la estructura posterior y actúa como *entablamiento cajeado*, en la parte central de la cara frontal se abre *hornacina de medio punto* entre *pilastras* con decoración de *volutas* a los lados, en esta hornacina se asienta el sagrario y una pequeña escultura. El primer cuerpo es un templete de planta centralizada, en altura se estructura mediante cuatro grandes arcos de *medio punto peraltados* que apoyan en lienzos de entablamiento sobre columnas de *orden compuesto* y *pilastras cajeadas dóricas* (una columna y una pilastra a cada lado del arco), presentándose al exterior la columna y al interior la pilastra; los ángulos que quedan entre los arcos se organizan en dos registros, en el inferior aparece un *vano* adintelado y en el superior un vano cuadrado, en el espacio interior de este cuerpo se expone una escultura de *bulto redondo*. El segundo cuerpo del templete es una cúpula en la que sólo se disponen las *nervaduras* molduradas y remata en *linterna* de planta octogonal formada por ocho vanos adintelados entre *columnas corintias*, todo el conjunto remata en una pequeña escultura.

Iconografía

En la hornacina del pedestal hay un pequeño Crucifijo, en el primer cuerpo del templete aparece la escultura del **Cristo de los Dolores**, la pequeña escultura que remata la linterna representa la **Fé**.

Datos Históricos

El *baldaquino* sigue las trazas del arquitecto español a quien se le encargó el proyecto del templo en 1662. Nos referimos al hermano jesuita Francisco Bautista. Las obras en mármol del pedestal, según Tormo, fueron realizadas por Baltasar González e Ignacio Tapia, mientras que el templete de madera fue construido por el "carpintero de lo blanco" Juan de Ursularre Echevarría en 1664. Según noticia que recoge Tovar, la escritura para la realización del *baldaquino* fue firmada por Ursularre el 29 de abril de 1664 comprometiéndose en ella a seguir las trazas del Hermano Bautista.

La escultura del Cristo de los Dolores es anterior a la construcción del *Baldaquino*, puesto que aunque nada se conoce sobre su autor, sí se sabe que fue policromada en 1643 por el pintor Diego Rodríguez. Esta imagen realizada en madera es una copia libre de la que se venera en el pueblo de Serradilla (Cáceres), ta-

llada en Madrid por el escultor Domingo de la Rioja en 1630 y trasladada al lugar extremeño en 1638.

La Capilla es Monumento Histórico Artístico desde 1969.

El retablo-baldaquino de la Capilla del Cristo de los Dolores en su capilla de la Venerable Orden Tercera madrileña, es un ejemplo muy significativo de la evolución que este tipo de retablo-templete sufre a lo

largo del siglo, buscando, como afirma Bonet Correa, un barroquismo de estructuras y no de ornamentos.

En esta interesantísima obra —que el Hermano Francisco Bautista traza al final de su vida, en 1664— aunque se mantiene algo de la disposición de su precedente retablo de este carácter, el de las Bernardas de Alcalá, tanto en la planta cruciforme, como en la superposición de cuerpos descendentes rematados en cúpula y linterna, coronada aquí no por una pirámide-obelisco sino por una imagen de la Fé, lo que cuenta es la sensación de diafanidad y vacío activo. Nada hay en él de carácter añadido o superpuesto; las columnas exentas se recortan con absoluta nitidez sobre el vacío espacial y la cúpula que lo cubre, y la de la linterna cupuliforme, se limita a los costillares o nervios, dándole al conjunto una sensación de transparencia y ligereza totalmente nuevas.

Probablemente, ese predominio del hueco está condicionado por el destino que se reservaba al templete, que había de albergar la imagen del Cristo de los Dolores, pieza de extraordinaria devoción que, sin duda, exigía ser visto desde todas partes y bajo diversos ángulos.

La imagen no es sino una réplica con variantes de la veneradísima efigie que labró Domingo de la Rioja por encargo de una devota de Serradilla (Cáceres), reproduciendo una tela del convento de Atocha, que representaba a Cristo triunfante como vencedor de la Muerte y el Pecado. La imagen obtuvo enorme éxito e incluso el rey Felipe IV la hizo llevar un tiempo a Palacio, donde ganó fama de milagrosa. Cuando, por fin, la devota logró que se trasladase a Serradilla en 1638, se hicieron múltiples copias o interpretaciones, de las cuales ésta de la Venerable Orden Tercera fue la más celebrada.

A.E.P.S.



MADRID

IGLESIA DEL CONVENTO DE RELIGIOSAS JERÓNIMAS DEL CORPUS CHRISTI

Vulgo: Carboneras.

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Fecha en 1622.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 100, 107, 113-114; CEAN BERMÚDEZ, 1800, 254; ESTELLA MARCOS, M., 1991, 147; IDEM, (1992), 1994, 398; GÓMEZ MORENO, M^a E., 1963, 99; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 22-23; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 63-65; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 248; PONZ, A., 1776, 1782, 123; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 65; TORMO, E., 1927, 1985, 95-97; TOVAR, V., 1972, 422-425.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada estructurado en tres *calles* y compuesto por *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco *retranqueado* se organiza mediante doce *cajas* que llevan pinturas, seis sobre lienzo y seis sobre tabla. En el cuerpo principal la calle central presenta un gran lienzo rectangular y las dos laterales tienen una *hornacina de medio punto* para cobijar escultura, y sobre ésta hay una caja cuadrangular para pintura. Todo el conjunto se enmarca y separa por columnas de *orden corintio*. El ático se separa del primer cuerpo mediante *entablamento* moldurado y decorado con *grutescos* y *roleos*, la calle central del ático es un templete de *frontón* curvo donde se presenta un conjunto escultórico, y a los lados hay sendas hornacinas para esculturas entre *pilastras* cajeadas *dóricas*. Toda la estructura se remata con grupos de angelitos exentos sosteniendo escudos a derecha e izquierda y figura de Dios Padre en el centro.

Iconografía

En el banco y de izquierda a derecha aparecen los siguientes temas pintados: **San Agustín**, **Santa Ana**, **Santo Domingo**, **San Joaquín**, **Santa Clara**, **San José**, **San Gregorio**, **San Lorenzo** y **San Esteban**, también aparece un jarrón al extremo

de cada lado. En la calle central del cuerpo principal se dispone el lienzo de **La Última Cena**; en la calle lateral izquierda aparece la escultura de **San Jerónimo Cardenal** y el lienzo de **Santa Teresa ante Cristo flagelado**; en la calle lateral derecha se encuentra la escultura de **San Juan Bautista** y la pintura de **San Francisco de Asís y el Buen Pastor**. La parte central del ático presenta grupo escultórico del **Calvario**, en la parte izquierda **San Miguel** y en la derecha el **Santo Ángel de la Guarda**.

Datos Históricos

Las trazas y esculturas del retablo son obra del arquitecto, ensamblador y escultor granadino, pero afincado en Madrid desde 1589, Antón de Morales. La primera datación conocida para la obra la estableció Tormo entre los años 1622 y 1625, siendo la suma de 30.000 reales la recibida como pago. No obstante, según las noticias documentales recogidas por V. Tovar, el retablo estaba ya acabado en 1622, y se pagaron ese mismo año 16.000 reales al artista, no siendo saldada el resto de la deuda -14.000 reales- hasta 1630, fecha en la que ya había fallecido Morales, cobrando dicha cantidad sus herederos. Los lienzos del cuerpo principal fueron ejecutados por Vicente Carducho, pintor de origen florentino llegado a España en 1585, a este artista también se le atribuyen -según Ceán- las

pinturas del banco. La fecha de realización de las obras pictóricas es contemporánea a la del retablo, y siempre anterior a 1638, momento del fallecimiento del pintor.

Obra perfectamente fechada en 1622, cuando se dió por concluida, es ejemplo perfecto del proceso de concentración expresiva que el retablo madrileño sufre a lo largo del primer tercio del siglo XVII. Fren-



te a la multiplicidad de escenas que presentan retablos como el de Getafe o el de Algete, en éste se concentra la atención en el gran lienzo de la calle central, y las laterales, mucho más estrechas, se llenan con una hornacina para escultura, y un pequeño recuadro pintado encima.

El friso del entablamento se decora con roleos, al modo vignolesco, y el ático, muy amplio, se llenan de esculturas de muy noble porte, donde Antón de Morales muestra su vinculación clásica. El Cristo del Calvario, especialmente, es una de las más hermosas esculturas madrileñas de su siglo, aún impregnada de severidad al modo de los Leoni.

Muy curioso es también el banco, en el que los compartimentos rehundidos, entre los pedestales que soportan las columnas son, en realidad, cajas-relicarios que se abren para mostrar sus preciadas reliquias.

Las pinturas, especialmente el gran lienzo de la *Gena*, son obras muy significativas del mejor momento de la producción de Vicente Carducho. Palomino cuenta que Carducho, antes de pintar este lienzo, hizo un viaje a Valencia para conocer el cuadro del mismo asunto que Francisco Ribalta había pintado en 1606 para el Colegio del Corpus Christi de aquella ciudad.

Aunque son muchas las diferencias entre ambos lienzos, no es imposible que tal viaje existiese pues, desde luego, un cierto espíritu común enlaza ambas telas.

Carducho ha elegido el momento de la Comunion de los Apóstoles y ha concedido una gran importancia al luminoso mantel sobre el cual se recortan los objetos con maestría de pintor de bodegón. El fuerte naturalismo de los rostros y la técnica suelta y enérgica, hacen de este lienzo pieza importante en la historia de la pintura madrileña, que se inspira en la técnica veneciana, en un momento en que el fuerte claroscuro caravaggiesco se imponía en Sevilla y en Valencia.

A.E.P.S.

MADRID

IGLESIA DEL CONVENTO DE RELIGIOSAS JERÓNIMAS DEL CORPUS CHRISTI

Vulgo: Carboneras.

Arco toral.

RETABLOS DE SANTA PAULA Y DE SAN JERÓNIMO.

Primer tercio del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 170; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 23; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 66; PONZ, A., 1776, 123-124; TORMO, E., 1927, 1985, 95; TOVAR, V., 1972, 425.

Descripción

Se trata de dos retablos de madera policromada y pequeño formato. Forman conjunto y están situados en la parte derecha e izquierda del arco toral. Ambos son de una sola *calle* y están compuestos por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco se dispone con dos *ménsulas* en los extremos y tres *cajas* para pinturas. El cuerpo se organiza con gran lienzo central de *medio punto* entre dos columnas *corintias* y se separa del ático por *entablamento* con *roleos* vegetales. El ático tiene forma de *templete* con *frontón* triangular, dentro de él se enmarca una pintura y a los lados del templete aparecen dos *florones*.

Iconografía

En el retablo de la derecha aparecen las siguientes pinturas: banco (de izquierda a derecha): **Santo Mártir**, **Resurrección** y **Santa Inés**; en el cuerpo principal: **Santa Paula adorando al Niño** y en el ático una **Inmaculada**.

En el retablo de la izquierda se disponen los siguientes temas pintados: banco (de izquierda a derecha): **San Juan Bautista**, **Ascensión** y **San Sebastián**; en el cuerpo principal: **San Jerónimo** y en el ático una **Anunciación**.

Datos Históricos

Son dos retablos del primer cuarto del siglo XVII, de buena calidad pero de autor desconocido, Tormo no los cree obra del ensamblador Antón de Morales, autor del retablo mayor, sino de otro artista que no identifica. También los considera anónimos V. Tovar y dentro de la centuria mencionada. Sin embargo, Pérez Sánchez en su comentario a estas obras sí considera a Antón de Morales o a algún artifice de su taller como el autor de los retablos.

En cuanto al autor de los lienzos hay distintas hipótesis, por un lado Tovar los considera anónimos y del primer tercio del siglo, y por otro Angulo y Pérez Sánchez atribuyen las pinturas de las cajas centrales a Vicente Carducho, quien también pintó La Última Cena del retablo mayor siendo realizados todos los lienzos de manera simultánea en el primer tercio del siglo XVII, siempre antes de 1638, fecha del fallecimiento del pintor.

Los dos retablos colaterales del Convento de las Jerónimas del Corpus Christi son obras significativas del momento estilístico en que se realizaron. Aunque no están documentadas, su perfecta correspondencia con el retablo mayor, y la identidad de tratamiento de la talla de capiteles y frisos, permiten considerarlas también obra de Antón de Morales, o al menos de alguien muy vinculado a su taller.

Los lienzos centrales, **San Jerónimo** y **Santa Paula**, son seguramente de Vicente Carducho, muy apoyados también en modelos venecianos. Especialmente el **San Jerónimo penitente**, se inspira en la conocida composición de Tiziano que se conserva en El Escorial, aunque reinterpretándola en tono más dramático.

Las restantes pinturas de los bancos y los áticos son de autor desconocido, de tono muy arcaizante utilizando con toda seguridad modelos grabados. La **Anunciación** del ático del retablo de San Je-

rónimo, no es sino una copia de la estampa de Cornelis Cort sobre composición de Barocci, y la **Inmaculada** del de Santa Paula procede también de otra estampa de Cort, copiada también múltiples veces, atestiguando su amplísima devoción.

El anónimo pintor ha invertido la composición para disimular un tanto la fidelidad al modelo grabado, que es sin embargo absoluta.

A.E.P.S.

Retablo de San Jerónimo.



Retablo de Santa Paula.



MADRID

IGLESIA DEL CONVENTO DE RELIGIOSAS JERÓNIMAS DEL CORPUS CHRISTI

Vulgo: Carboneras.

Nave, lado derecho.

RETABLO DE SAN ANTONIO.

Mediados del siglo XVII.

HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 23; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 66; TORMO, E., 1927, 1985, 96.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada organizado en tres *calles* y compuesto por *banco*, un *cuerpo* y *ático*, todo el conjunto del retablo tiene forma de *arco de medio punto*. El banco se construye a base de paneles con *cajas* para pinturas, cuatro en total, y *ménsulas* decoradas con vegetación. En el centro hay un sagrario con la puerta pintada. El cuerpo se estructura en una calle central con *hornacina* de medio punto para escultura, la hornacina aparece decorada con una gran *tarja* vegetal y enmarcada por dos columnas *corintias*; las calles laterales se adornan con cajas de *roleos* y *pilastras* que presentan decoración en relieve y policroma de tema vegetal. El ático de medio punto lleva un marco cuadrangular resaltado con ornamento floral para pintura.

Iconografía

Los temas que aparecen pintados en el banco, de izquierda a derecha, son los siguientes: Escudo, **Estigmatización de San Francisco**, **Cordero Místico** (puerta del sagrario), **Milagro de San Francisco** y Escudo. En la calle central del cuerpo se dispone la escultura de **San Antonio**, y el ático presenta en la actualidad una pintura de paisaje casi perdida.

Datos Históricos

Es un retablo de mediados del siglo XVII dentro del estilo del escultor y ensamblador madrileño Pedro de la Torre, según se recoge en el "Inventario...". No se conocen las autorías de las pinturas que decoran la obra ni de la escultura central, aunque todas son de calidad y del siglo XVII.



MADRID

DESCALZAS REALES. MONASTERIO DE LA VISITACIÓN

Capilla del Claustro Alto.

RETABLO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE.

Fecha en 1653.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 234; MARQUÉS DE LOZOYA y SAINZ DE ROBLES, 1980, 1278; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 271; ÍDEM, 1989, 135-138; ÍDEM, 1991, 330; RUIZ ALCÓN, M^o T., 1987(A), rep. 31; TORMO, E., 1915-1947, t.I, 87; TOVAR, V., 1975, 118; WETHEY, H.E., 1966, 15-34; ÍDEM, 1967, 12-21.

Descripción

Retablo de madera dorada estructurado como una *hornacina de medio punto* excavada en el muro. Dentro de la hornacina se dispone una mesa de altar con frontal calado de tema vegetal sobre espejo y el centro lo ocupa una *tarja* con pintura. Sobre el altar se halla una triple escalonamiento que sirve de apoyo a un pedestal para escultura decorado con creciente lunar y ángeles. En la parte superior aparece un *cuerpo* de tres *calles* con *cajas* para pinturas. El remate es un dosel cajeadado que corona en tarja con inscripción. Hornacina, escalonamiento, cuerpo y dosel se organizan mediante cajas rectangulares que contienen pinturas sobre espejos.

Iconografía

Todo el conjunto contiene 68 pinturas sobre espejos, más el tema de la **Inmaculada** del altar y la escultura de **Virgen con Niño**. Los paneles se organizan de la siguiente manera: Arco de la hornacina: 13 paneles que representan a Mujeres del Antiguo Testamento, éstos son (comenzando por el inferior izquierdo hasta llegar al inferior derecho): **Abigail, Reina de Saba, Madre de Sansón, Viuda de Zarephat, Ruth, Betsabé, Kerempuch, Ana, el Día, Elisa y la Sulamita, Deborah, Esther, Rebeca**. En el interior del arco se sitúan otros ocho paneles con el mismo tema: Zona izquierda (de abajo-

arriba): **Abisgah, Judith, Sara y Axa**. Zona derecha (de abajo-arriba): **María hermana de Moisés, Hazel, Raquel y Noema**. El resto de los paneles son **Alegorías Marianas**: libro, lirio, paisaje, luna... etc.

Datos Históricos

El retablo, estudiado en profundidad por Wethey, se atribuye al escultor y pintor español Sebastián de Herrera Barnuevo y su fecha de realización es 1653. El retablo se organiza en torno a la figura de la Virgen como se lee en la inscripción de la tarja de remate: "NUESTRA SEÑORA DE GVADALVPE". Todas las pinturas son asimismo obra suya, como también lo era la escultura original de la Virgen de Guadalupe, que desapareció en tiempos de la Guerra de la Independencia, siendo sustituida por la imagen de Virgen con Niño que se puede ver actualmente, imagen realizada hacia 1500 en metal policromado.

El Monasterio pertenece a Patrimonio Nacional, y parte de sus dependencias son Museo desde el 1 de diciembre de 1960.

El retablo de la Capilla de la Virgen de Guadalupe, en el Claustro alto de las Descalzas Reales, es obra bien singular, tanto por su original disposición, como por ser casi la única obra de este carácter de su autor, Sebastián de Herrera Barnuevo, que ha llegado hasta nosotros, aunque mutila-

da al faltar la imagen titular, desaparecida desde comienzos del siglo XIX y sustituida por otra, un tanto desproporcionada al espacio que ha de ocupar.

Dispuesto a modo de hornacina, con una gradilla dividida en compartimentos separados por cabezas de querubines y coronado por un dosel con dos hermosos ángeles niños que sostienen una cartela, con la advocación de la capilla, se encuentra enteramente cubierto por pintura sobre espejos que constituyen un conjunto sumamente significativo para estudiar el arte de su autor Sebastián de Herrera Barnuevo, impregnado de venecianismo y deudor, en gran medida, de tipos, composiciones y colorido, de Veronés y Tintoretto. Sus composiciones figurativas, para algunas de las cuales se conservan excelentes dibujos en la Biblioteca Nacional, son enormemente expresivas de su calidad, y los pequeños paneles alegóricos que representan, al modo de emblemas, los atributos de la Virgen a través de imágenes y textos de las Escrituras, muestran hasta qué punto la obra de un artista español de su momento, había de estar controlada por un consejero teológico, capaz de dictar el complejo programa dogmático que aquí se muestra.

A.E.P.S.



MADRID

DESCALZAS REALES. MONASTERIO DE LA VISITACIÓN

Clausura.

Capilla del Milagro.

RETABLO DE LA VIRGEN DEL MILAGRO.

Hacia 1678.

DÁVILA FERNÁNDEZ, M^a P., 1980, 225; GARCÍA SANZ, A. y TRIVIÑO, M^a V., 1993, rep. 111;

JUNQUERA DE LA VEGA, P., 1969, 36; PÉREZ DE GUZMÁN, J., 1912, 60-61;

PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 80; RUIZ ALCÓN, M^a T., 1987(A), 66-67; TORMO, E., 1915-1947, t.I, 98.

Descripción

Retablo de madera policromada y dorada que se estructura como un gran *arco de medio punto*. Está compuesto por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco aparece *cajeado* con la parte central escalonada, en él se disponen cajas para espejos y estampas coloreadas así como pequeñas *ménsulas*. En el centro del escalón inferior hay una urna acristalada que cobija una pintura y escultura *de bulto redondo*. En los extremos del banco se sitúan dos grandes *ménsulas* que sirven de pedestal para sendas esculturas. El cuerpo del retablo aparece dividido en tres *calles*, la central es una caja cuadrangular que contiene un marco arquitectónico para pintura; en la parte superior de esta calle hay una *tarja* coronada sostenida por ángeles. Las calles laterales se encuadran entre *pilastras* con motivos vegetales relevados y llevan dos *ménsulas* para esculturas, sobre las que se disponen dos ángeles exentos portando coronas. El ático es de medio punto y su el centro está ocupado por una estructura de *frontón* partido sobre pilastras, donde se encuentra una caja para lienzo. Todo el conjunto se remata en tarja decorada con Paloma del Espíritu y angelitos. El retablo lleva una profusa decoración vegetal en altorrelieve.

Iconografía

En el banco se disponen los siguientes temas: en las *ménsulas* de los extremos las esculturas de los arcángeles: **San Miguel**

(izquierda) y **San Rafael** (derecha); en la urna central del escalón inferior la pintura de **La Virgen y San José** y la escultura del **Niño Jesús**, formando un sólo conjunto: **El Nacimiento**. En este mismo escalón inferior aparecen cuatro estampas coloreadas (de izquierda a derecha): **Epifanía**, **Adoración de los Pastores**, **Presentación del Niño en el Templo** y **Nacimiento de la Virgen**. En el cuerpo del retablo se sitúan (de izquierda a derecha): **Santa Margarita** (escultura), **Virgen del Milagro** (pintura) y **Santa Dorotea** (escultura). En el ático se encuentra la pintura de **La Visitación**.

Datos Históricos

El retablo es obra anónima madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. La capilla en la que se encuentra fue costeada por Don Juan José de Austria y su decoración al fresco fue terminada en 1678, según consta en una inscripción en el muro. Es por tanto esta fecha la de terminación del retablo. En cuanto a las obras escultóricas que decoran el mismo no tienen autoría segura: los dos Arcángeles son atribuidos, según Junquera, a la escultora Luisa Roldán, y habrían sido realizados en el último tercio del siglo XVII. De la misma fecha pero anónimas son el resto de las imágenes, talladas todas en madera policromada. La atribución de los Arcángeles a la escultora Roldán no es compartida por Pérez Sánchez en los comentarios que realiza a este retablo. La pintura del ático se

fecha asimismo en 1678 y es obra del pintor madrileño Francisco Rizi, quien también realizó los frescos de la capilla. Las cuatro láminas coloreadas que aparecen en el escalón inferior del banco son modernas. Respecto a esto es necesario añadir que según Pérez de Guzmán en los escalones del banco había trece pinturas de pequeño formato atribuidas tradicionalmente a Don Juan José de Austria; en la actualidad se hallan espejos y las cuatro láminas mencionadas. Por último, hay que destacar que la tabla de La Virgen del Milagro, venerada originalmente en este retablo, fue trasladada a principios del siglo XX a la Iglesia, lugar donde se encuentra ahora, por tanto la pintura que se exhibe en la Capilla del Milagro es una copia.

El Monasterio pertenece a Patrimonio Nacional. Parte de sus instalaciones, que no incluyen la Capilla del Milagro, son Museo desde el 1 de diciembre de 1960.

El retablo de la Capilla del Milagro del Convento de las Descalzas Reales, perfectamente fechado en 1678, cuando se concluyó la decoración al fresco de la Capilla —realizada por Francisco Rizi (1614-1685), artista que en esos años se declara “pintor de Cámara de su Alteza” el infante D. Juan José de Austria, fundador de la capilla y padre de una niña monja en el convento, habida en Nápoles de una sobrina del pintor Ribera—, es, a pesar de tratarse de obra en cierto modo menor por sus dimensiones y por hallarse en el interior de una clausura, obra muy significativa de la evolución que el retablo madrileño empieza a conocer precisamente en esas fechas, multiplicando los elementos de talla y escultura y reduciendo la superficie concedida a la pintura. Aquí, sólo el ático, con el noble lienzo de la **Visitación** de Francisco Rizi, —que enlaza idealmente con la compleja decoración pintada al fresco y al temple en los muros y cúpula de la Capilla— testimonia la presencia de la pintura en el retablo, junto a los pequeños recuadros de la gradilla, dispuestos para acoger

piezas de acarreo, estimadas al modo de reliquias.

La profusa talla menuda, los angelitos niños, y las figuras de los santos y ángeles, de tan refinada gracia casi prerrococó, son muy características del momento. La atribución a Luisa Roldán no parece que pueda confirmarse, pues hasta 1689 no hay constancia de su presencia en Madrid, pero el gracioso estilo no está lejos de sus modelos.

A.E.P.S.



MADRID

DESCALZAS REALES. MONASTERIO DE LA VISITACIÓN

Salón de Reyes.

RETABLO DE SANTA CLARA.

Siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, A. y TRIVIÑO, M^a V., 1993, 158-159; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 83; RUIZ ALCÓN, M^a T., 1987 (A), 80.

Descripción

Retablo de madera dorada estructurado en tres *calles* y compuesto por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco es de poca altura y aparece *cajeado* con ornato vegetal pintado. El cuerpo de tres calles presenta en la central una *hornacina de medio punto* excavada en el muro con escultura de *bulto redondo*. Las calles laterales aparecen enmarcadas por *semi-pilastras de orden dóri-*

co, y divididas en dos registros con sendas cajas para pinturas. El ático es de tres calles con cajas alargadas de *medio punto rebajado* para pinturas y coronado en *frontón curvo rebajado*. En los extremos del frontón aparecen dos jarrones ornamentales.

Iconografía

En el cuerpo del retablo aparecen los siguientes temas: Calle lateral izquierda (de abajo-arriba), las pinturas de: **La Oración en el Huerto** y **San Juan**. Hornacina central: escultura de **Santa Clara**. Calle lateral derecha (de abajo-arriba) las pinturas de: **La Resurrección** y **La Virgen**. En el ático del retablo se disponen tres temas pintados (de izquierda a derecha): **San Joaquín, Virgen con Niño** y **San Juanito y Santa Ana**.

Datos Históricos

Nada se sabe del autor del retablo ni del pintor de los temas que lo adoman, pero parece una obra madrileña de principios del siglo XVII. La escultura de Santa Clara es posterior, de 1675, y aparece firmada por su autor, el escultor Pedro de Mena en la peana: "Ps de Mena/Medrano Ft. M^a/la-cae Anno 1675". Es una obra tallada en madera y policromada que se ha ubicado en diversos lugares del Monasterio: Sala Capitul, Candilón y desde la década de los 60 del presente siglo en el Salón de Reyes, ocupando la hornacina central del retablo.

El monasterio pertenece a Patrimonio Nacional, y parte de sus dependencias son Museo desde el 1 de diciembre de 1960.



MADRID

BASÍLICA DE SAN ISIDRO EL REAL

Antigua Iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.
Primera capilla desde los pies. Lado izquierdo de la nave.
RETABLO DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN.
Segunda mitad del siglo XVII.

AGULLÓ, M., 1978 (A), 167; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 70;
HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 70; *Inventario artístico Madrid Cap.*, 1983, 55-56;
TORMO, E., 1927, 1985, 143.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Se divide en tres *calles* y aparece compuesto por *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco se presenta sobre *sotabanco* escalonado con sagrario en el centro, el banco a manera de pequeño *entablamento* moldurado con dos *cajas* para lienzos. El cuerpo principal señala la división en calles mediante *columnas corintias* sobre *retropilastras* del mismo orden. Cada calle presenta dos registros, así la central presenta en el inferior *bornacina trilobulada* donde aparece grupo escultórico de *bulto redondo* y en el registro superior hay una *bornacina de medio punto* para cobijar grupo escultórico de bulto. Las calles laterales, también divididas en dos registros, llevan dos cajas rectangulares con relieves. El ático es un templete de *frontón* curvo con gran *tarja* en el centro y bajo ella un relieve, a los lados sendos *florones*.

Iconografía

En el banco aparecen (de izquierda a derecha) las pinturas de **Dos Santos Carmelitas**, **Virgen del Perpetuo Socorro** (obra moderna en la puerta del Sagrario) y **Dos Santos Carmelitas**. En el cuerpo principal siguiendo la ordenación habitual de abajo arriba y de izquierda a derecha, encontramos los siguientes temas: **San José** (relieve), **Santa Bárbara** (relieve), **Anunciación** (grupo escultórico de bulto redondo), **San Cosme y San Damián** (grupo es-

cultórico de bulto redondo), **San Jerónimo** (relieve), y **Santa Apolonia** (relieve). En el ático figura el relieve de **La Trinidad**.

Datos Históricos

El retablo es obra barroca madrileña de autor desconocido y datado en la segunda mitad del siglo XVII. La única noticia documental que poseemos (Agulló, 1978 (A)) es la que se refiere a las autorías de los Santos Cosme y Damián que son algo anteriores al retablo. Ambas tallas fueron encargadas por la Hermandad de los Santos Médicos el 9 de julio de 1630 a los madrileños Lucas de Velasco –dorador y estofador– y Tomás Martínez de la Puente –escultor–. Por el mismo documento conocemos el importe de los pagos: 1.800 reales y la fecha de terminación: 24 de septiembre de 1630. El resto de las obras permanecen anónimas.

Es obligado hacer una referencia al lugar originario del retablo que era la Capilla de los Santos Médicos en la madrileña iglesia del Carmen Calzado. El retablo se trasladó hacia 1947 a su actual ubicación en la Basílica de San Isidro y fue en estos momentos cuando sufrió una remodelación que afectó principalmente a la parte central del banco. Las razones de su traslado obedecen al cambio de sede de la Hermandad de los Santos Cosme y Damián, ubicada desde 1666 en la iglesia del Carmen y trasladada a la Basílica de San Isidro en 1947.



*Retablo
de San Cosme
y San Damián
en la Basílica
de San Isidro
el Real de Madrid.*

BASÍLICA DE SAN ISIDRO EL REAL

Antigua Iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.

Última capilla desde los pies, lado derecho de la nave.

RETABLO DE LA VIRGEN DEL PILAR.

Antes de la Sagrada Familia.

Primera mitad del siglo XVII.

AGULLÓ COBO, M., 1973, 393-394; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 302-303;
 BONET CORREA, A., 1961, 288, 294, lám. V.; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 67;
 HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 70; *Inventario artístico Madrid Cap.*, 1983, 57; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.,
 1991, 330; PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1986, 317; PONZ, A., 1776, 1782, 85-87; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS,
 1970, 419-420, 432; TAMAYO, A., 1946, 92; TORMO, E., 1927, 1985, 113-114; TÓVAR, V., 1973, 282;
 WETHEY, H.E., 1967, 14.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada, está organizado en una sola *calle* y compuesto por *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco *retranqueado* se organiza mediante *cajas* con pinturas y decoraciones de aves y motivos florales. El cuerpo principal lleva una gran caja central para lienzo que en la actualidad cobija una escultura de *bulto redondo*, esta caja se enmarca por dos columnas *corintias* a cada lado sobre *retropilastras cajeadas* del mismo orden con decoraciones vegetales. El paso entre cuerpo y ático se hace mediante *entablamento* moldurado con decoración en relieve de *roleos*. El ático aparece como templete de *frontón* curvo y lleva en el centro caja para lienzo cuadrangular con ángulos *retranqueados* entre dos columnas *corintias* sobre *retropilastras* de ese orden; en los extremos del ático aparecen dos ángulos de *frontón* formados por molduras curvas.

Iconografía

En el banco y de izquierda a derecha aparecen las siguientes pinturas: **San Mateo, San Juan, San Ildefonso, San Bernardo, San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, San Lucas y San Marcos**. En el cuerpo principal se situa la

escultura moderna de la **Virgen del Pilar** y en el ático la pintura de **Los Mártires Jesuitas del Japón**.

Datos Históricos

Este retablo, realizado en la primera mitad del siglo XVII, tiene una atribución compleja en cuanto a su autoría. La más antigua es la seguida por Ponz, que atribuye la obra al arquitecto y pintor Sebastián de Herrera Barnuevo, autoría que es continuada por otros investigadores contemporáneos, principalmente Wethey. El otro nombre planteado como autor del retablo es el del arquitecto jesuita, Hermano Francisco Bautista, atribución hecha por Bonet y continuada por distintos estudiosos, entre ellos Rodríguez G. de Ceballos que da las fechas de 1630 y 1633 como las de realización del retablo, justificando esta atribución en el hecho de haber sido el Hermano Bautista el responsable de las trazas de los restantes retablos que originariamente adornaban el templo. Se trata pues, de una obra barroca de indudable calidad artística, debatida por distintas corrientes historiográficas.

Todas las pinturas del retablo, excepto la del ático, se atribuyen a Herrera Barnuevo, pues en ningún caso son obra del arquitecto Hermano Bautista. El lienzo del

ático con el tema de los Mártires de Japón lo atribuye Ponz al pintor Diego González de la Vega. Rodríguez G. de Ceballos avalla esta atribución mediante un documento por el cual se le pagan a este pintor 1.500 reales en 1662 por la realización de la obra. Este lienzo originariamente no se hallaba en este retablo, sino en otro que se encontraba en la primera capilla del lado izquierdo de la nave. No obstante es una atribución compleja, puesto que otros investigadores (Pérez Sánchez, Wethey) lo creen y documentan como realización de Herrera Barnuevo. En cuanto al lienzo de la Sagrada Familia también llamado La Trinidad en la Tierra, —obra segura del citado Herrera Barnuevo—, que ocupaba la caja central hasta hace unos años, en la actualidad no está en el retablo, ya que ha sido

trasladado a otras dependencias de la iglesia. Ocupa su lugar la escultura moderna de la Virgen del Pilar.

El retablo, en origen dedicado a la Sagrada Familia, en la Capilla hoy de la Virgen del Pilar, en la Iglesia de San Isidro, antiguo Colegio Imperial de Madrid, es, en lo que se refiere a su traza y ensambladura, obra muy significativa de lo que se realizaba en Madrid en los años de 1630-40. En ella se puede advertir el tipo de estructura y decoración característico del Hermano Francisco Bautista, de quien ha de considerarse, casi con seguridad, desde que A. Bonet Correa hizo ver lo erróneo de la tradicional atribución a Herrera Barnuevo, condicionada por el hecho de que los lienzos del retablo eran de su mano.

El orden corintio rico, los entablamentos con frisos de roleos y cornisas de dentellones, la menuda decoración vegetal sobre los paños de las retopilastras y todo el lenguaje de la arquitectura, se corresponde bien con las obras de Bautista, que fué además el responsable de la decoración última de la iglesia.

Los lienzos, sin embargo, son obra inconfundible de Herrera Barnuevo, especialmente el gran lienzo central de la **Trinidad de la Tierra** que desgraciadamente fué arrancado de su lugar para hacer sitio a una desdichada imagen de la Virgen del Pilar, deshaciendo uno de los pocos conjuntos que se salvaron de las estúpidas guerras de 1931-36.

El lienzo del ático, con la poco habitual representación del **Martirio de los Jesuitas del Japón**, es también obra muy significativa suya, para la cual además se conserva, afortunadamente, dibujo preparatorio en la Albertina de Viena.

A.E.P.S.



MADRID

IGLESIA DE SAN GINÉS

Capilla de los Barrionuevo.
Segunda capilla desde los pies, lado izquierdo de la nave.
RETABLO-RELICARIO.
Fecha en 1609.

ESTELLA, M., 1987, 224-225, 229-232; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 114-115; GÓMEZ MORENO, M^a E., 1963, 99; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 45; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 148; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 250; PÉREZ PASTOR, C., 1914, 657; PONZ, A., 1776, 1782, 198; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 65; TORMO, E., 1927, 1985, 123.

Descripción

Retablo-relicario de madera dorada y policromada imitando mármoles de colores. Es un retablo de tres *calles* compuesto por *banco*, *cuerpo* principal y *ático*, que se compone a su vez de *cuerpo* y *sobreático*. El alto banco está formado por *cajas* molduradas salientes y *retranqueadas*, y presenta en los extremos dos *hornacinas de medio punto* en las que se sitúan *bustos-relicarios*. El cuerpo principal lleva una gran caja central para lienzo y escultura de *bulto redondo*, la caja se encuentra enmarcada por moldura policroma y dorada; a los lados dos estrechas *calles*, con cuatro *hornacinas de medio punto* cada una, que se organizan en vertical para *bustos-relicarios*. En los extremos de las *calles* se sitúan dos columnas *corintias* que descienden hasta el banco. La separación entre *cuerpo* y *ático* se hace mediante *entablamento* moldurado con decoración de *modillones*. El *ático* se compone de *cuerpo* dividido en tres *calles*, con la central más ancha y entre columnas *corintias*, en la cual se dispone una caja para relieve; las *calles* laterales llevan cada una dos *hornacinas de medio punto* para *bustos-relicarios*. El *sobreático* se presenta como *templete* de *frontón* curvo con relieve central y dos *aletones* a los lados; aquí aparecen también dos esculturas de *bulto redondo*.

Iconografía

En la calle central del cuerpo principal hay un lienzo con tema de paisaje y una escultura de **Cristo crucificado**; en el ático el relieve central representa **La Visitación**, y en el sobreático aparece en el centro el relieve de **Dios Padre** y a los lados dos esculturas de **Virtudes**. Hay también un total de catorce *bustos-relicarios* en *hornacinas*, siendo los de la izquierda del retablo (de abajo-arriba) los siguientes: **San Francisco de Paula**, **La Magdalena**, **San Eustaquio**, **San Roque**, **Santo Mártir**, **San Juan Evangelista** y **San Judas Tadeo**. En la parte derecha y también de abajo-arriba se sitúan: **San Pantaleón**, **Santa Lucía**, **Santa Catalina**, **Santa Margarita**, **Santa Sinforosa** y sus **Siete Hijos Mártires**, **Mater Dolorosa** y **Santo Mártir**.

Datos Históricos

El retablo es obra del ensamblador Luis Navarro y del escultor Juan de Porres y fue terminado en 1609 como ya señaló Ponz. Se conocen además, siguiendo en estos datos a M. Estella, las fechas e importe de contrato y pagos. El contrato lleva fecha de 23 de Septiembre de 1608 y se hace con Juan de Porres y Luis Navarro, en un principio por 4.000 reales, que luego serán ampliados a 7.500; la carta de pago es de 7 de Noviembre de 1609 y por ella se le pagan a Porres 12.200 reales. En esta cifra se in-

*Retablo-Relicario
de la Iglesia de
San Ginés
de Madrid.*

cluyen otras obras escultóricas de la Capilla de los Barrionuevo además de las del propio retablo-relicario que se especifican, por lo cual sabemos que el escultor realizó los relieves de Dios Padre y la Visitación, así como las dos esculturas de Virtu-

des. No se conoce la autoría del Crucificado central, que parece obra del siglo XVII, ni la de los bustos relicarios atribuidos por Estella a un escultor desconocido napolitano de fines del siglo XVI o principios del XVII.



MADRID

IGLESIA DE SAN PLÁCIDO

Iglesia del Convento de Religiosas Benedictinas de la Encarnación Benita.

Vulgo: Benedictinas de San Plácido.

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Entre 1658 y 1664.

AGULLÓ Y COBO, M., 1975, 42-44, 48-49; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 307-308; CAMÓN AZNAR, J., 1977, 481; CEAN BERMÚDEZ, J.A., 1800, 337, 343-344; COLORADO A., 1992, 6-8, 10, 16, 18, 19; CORELLA, M.ª P., 1979, 44-45; CORRAL J. DEL, 1953, 1955, nº 45-48; GAYA NUÑO, J.A., 1957, 10, 17, 30; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 85-86; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 179; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 270; ÍDEM, 1989, 123; ÍDEM, 1991, 328-329; ÍDEM, 1993, 20-96; *Monumentos Españoles...*, 1954, 249; OLAGUER-FELIÚ ALONSO, F., 1971, 161; PALOMINO, A., 1724, 1947, 1059; PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1986, 301; PONZ, A., 1776, 1782, 216; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 74; SÁINZ DE ROBLES, F.C., 1980, 1326; SULLIVAN, E.J., 1989, 173-179; TORMO, E. 1920, 26-30; ÍDEM, 1927, 1985, 164; TOVAR, V., 1983, 287.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada compuesto por *sotabanco*, *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El sotabanco se estructura en paneles salientes y *retranqueados* de diversos colores con aplicaciones en dorado. El banco, muy alto, se organiza en gran panel central y dos *basamentos* salientes que sirven de base a las columnas del cuerpo superior. Aparecen *cajeados* con decoraciones vegetales y querubines en relieve. El primer cuerpo se divide en tres *calles*, siendo la central una gran *hornacina de medio punto* que se prolonga hasta el ático, donde se sitúa un gran lienzo; a los lados se encuentran las calles entre columnas *compuestas* sobre *retropilastras* del mismo orden. El fondo aparece cajeadado con *tarja* en la parte superior y cobija dos esculturas de *bulto redondo*. El ático se presenta como un arco de medio punto con dos *pilastras* centrales y profusa decoración en relieve de carácter floral y angelitos de bulto. En el centro del ático se dispone una gran tarja vegetal con inscripción mariana.

Separado del retablo y sobre un altar se encuentra el *tabernáculo*, que es un templete de planta centralizada, estructurado en cuatro *arcos de medio punto* sobre *entablamento* y columnas compuestas, toda

la estructura se cierra mediante *cúpula* y *linterna*. En el interior aparece una escultura de bulto redondo. El tabernáculo es de madera dorada y policromada.

Iconografía

En el tabernáculo se sitúa la escultura de un Crucificado, y ya en el retablo aparece en la hornacina central el lienzo de **La Anunciación**, y a los lados las esculturas de **San Benito** (izquierda) y **San Plácido** (derecha).

Datos Históricos

El Retablo Mayor, junto con los laterales del crucero, son obra, según documentación recogida por M. Agulló, de los arquitectos y ensambladores madrileños, los hermanos Pedro y José de la Torre, que contrataron las obras el 17 de diciembre de 1658 por la cantidad de 4.000 ducados de vellón, pero no son ellos los autores de las trazas del retablo, puesto que los De la Torre hubieron de seguir las presentadas por el vicario general del convento Fray Manuel de Porras. No se conoce, por tanto, el autor de las trazas, aunque Martín González sugiere que el pintor Claudio Coello pudiera haber participado en la creación

de las mismas. En el contrato de los retablos que firman los De la Torre se especifica la presencia del gran lienzo central y las dos esculturas de San Benito y San Plácido. En este contrato también se menciona que la madera empleada sería de pino de Balsaín, así como se concretan las fechas de finalización de las obras: julio de 1659 para el tabernáculo y el retablo completo un año y medio después para proceder a su dorado. Sin embargo estos plazos no se cumplieron, puesto que a pesar de haberse hecho pagos de importancia en el año 1661, se sabe que tres años después se continuaba aún trabajando en el retablo. El lienzo central es obra del pintor madrileño Claudio Coello realizada en 1668 como atestigua su firma en el ángulo

inferior izquierdo: "Claudius Coello/ F.F. 1668". Las esculturas de las calles laterales se atribuyen a Manuel Pereira, artista de origen portugués pero afincado en Madrid, se datan en la segunda mitad del siglo XVII. Sin embargo, un documento publicado por Agulló deja abierta la posibilidad de que el autor del San Plácido sea el propio Pedro de la Torre, que cobraría por la obra 1.400 reales y la habría tallado hacia el año 1660.

El retablo se concibe como una alabanza a la Virgen, como así dice la inscripción que aparece en la tarja del ático: "AVE MARIA GRATIA PLENA".

La iglesia fue declarada Monumento Nacional el 27 de septiembre de 1943.



El retablo mayor del Convento Benedictino de San Plácido es, sin duda alguna, pieza fundamental en la historia del retablo madrileño, y, por fortuna ha llegado hasta nosotros en buen estado y se ha podido estudiar, además, toda su documentación, permitiendo conocer detalladamente su realización.

En realidad, como ha señalado Martín González, el retablo no es sino un grandioso marco para el lienzo, y viene a ser uno de los primeros ejemplos —y desde luego el más bello y espectacular de los conservados— de esos retablos de un sólo lienzo de dimensiones gigantescas. En los bocetos que se conservan del lienzo central, Coello incorpora las columnas que lo flanquean en el retablo, y las representaciones salomónicas. Probablemente se pensaran así, pero se decidió luego hacerlas compuestas como hoy se ven. Los grandes pedestales decorados con cartelas y guirnaldas sobre las que apoyan, y el ático en el que irrumpe el medio punto del lienzo, reduciéndolo a una carnosita cartela, flanqueada por machones decorados también por guirnaldas y querubines, responden perfectamente al lenguaje de los De la



Torre, en su momento de mayor potencia expresiva.

El sagrario-manifestador resulta más sobrio, aunque responde al mismo arte, y las esculturas de San Plácido y San Benito, que aparecen entre los estrechos intercolumnios laterales sobre abultadas ménsulas, responden al severo y grave naturalismo de Manuel Pereira de quien se vienen considerando.

El gran lienzo es, sin duda, la primera gran obra maestra de Claudio Coello, que inspirándose en una composición de Rubens logra un resultado absolutamente personal, rico de significados teológicos, y a la vez, espectacular y bellissimo.

Aunque se le conoce como **La Anunciación**, pues eso es lo que aparece más evidente a los ojos del espectador, su verdadero significado sería **El cumplimiento de las Profecías**, y por ello, en la parte inferior, se representan los Profetas y las Sibilas que portan textos anunciadores de la Redención, y asisten complacidos a la Encarnación, bendecida desde la parte superior por Dios Padre y el Espíritu Santo.

A.E.P.S.



Claudio Coello:
La Anunciación.

MADRID

IGLESIA DE SAN PLÁCIDO

Iglesia del Convento de Religiosas Benedictinas de la Encarnación Benita.
Vulgo: Benedictinas de San Plácido.

Crucero.

RETABLOS DE SANTA GERTRUDIS, Y DE SAN BENITO Y SANTA ESCOLÁSTICA.

Entre 1658 y 1664.

AGULLÓ Y COBO, M., 1975, 44-45; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 307-308; COLORADO, A., 1992, 19-20; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 48; GAYA NUÑO, J.A., 1957, 10, 17, 30; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 85; *Inventario artístico Madrid Cap.*, 1983, 177-178; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1991, 329; *Monumentos Españoles...*, 1954, 249; OLAGUER-FELIÚ ALONSO, F., 1971, 161-163; PONZ, A., 1776, 1782, 216; SÁINZ DE ROBLES, F.C., 1980, 1327; SULLIVAN, E.J., 1989, 173-179; TORMO, E., 1927, 1985, 164.

Descripción

Pareja de retablos de madera dorada y policromada. Son iguales y se sitúan a derecha e izquierda del crucero. Los dos están compuestos por *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco se forma mediante *cajas* para pinturas y grandes *ménsulas* sobre las que se sitúan las columnas del cuerpo superior. En el centro del banco se abre el sagrario a modo de templete con puerta pintada encuadrada por columnas *corintias*. El cuerpo principal es de tres *calles*, siendo la central más ancha con lienzo rectangular y *tarja* coronando el centro. A los lados aparecen las calles más estrechas enmarcadas entre dos columnas *compuestas* sobre *retropilastras* cajeadas del mismo orden; cada calle se divide en dos registros, el inferior está ocupado por caja rectangular para pintura y el superior por caja cuadrada más pequeña para el mismo fin. El ático es un templete de *frontón* curvo con remate en gran tarja que cobija un lienzo; a los lados del templete aparecen dos *aletones* y sendos remates en bola que coinciden en altura con las calles laterales del cuerpo inferior.

Iconografía

En el retablo derecho aparecen los siguientes temas: en el banco (de izquierda a derecha): **Caída camino del Calvario**,

Crucifixión, **Sansón abriendo las quijadas del león** (Sagrario), **Cristo Muerto** y **Cristo Resucitado**. En el cuerpo central el lienzo de la calle central representa **La Visión de Santa Gertrudis** y en las calles laterales aparecen cuatro Santos Benedictinos sin identificar, dos de cuerpo entero y dos bustos. En el ático aparece el tema de **San Benito rechazando la Tiara**.

En el retablo de la izquierda aparecen las siguientes pinturas: banco: (de izquierda a derecha) **La Oración en el Huerto**, **Cristo atado a la columna**, **Cordero Místico** (Sagrario), **Cristo tras la Flagelación** y **Cristo coronado de espinas**. En el cuerpo principal el lienzo central representa a **San Benito y Santa Escolástica**, y en las calles laterales hay dos representaciones de cuerpo entero y dos de busto de Santos Benedictinos sin identificar. En el ático se dispone el tema de **La Misa de San Benito**.

Datos Históricos

Los retablos fueron contratados junto con el del presbiterio con los hermanos Pedro y José de la Torre, arquitectos y ensambladores españoles del siglo XVII. El contrato para las obras se realizó el 17 de diciembre de 1658, según noticia recogida por M. Agulló, pero no se conoce con precisión la fecha de terminación de los mis-

mos, aunque en 1664 todavía se realizaron trabajos en el Retablo Mayor. Las pinturas que se disponen en los retablos son en su totalidad –según Ponz– de Claudio Coello, pintor madrileño que también realizó el lienzo del Retablo Mayor firmado en 1668. Esta fecha puede servir de pauta a la hora de datar los lienzos de los retablos del crucero, puesto que en este mismo año firmó la pintura de Santa Gertrudis.

La iglesia fue declarada Monumento Nacional el 27 de septiembre de 1943.

Los retablos laterales del Convento de San Plácido constituyen un armonioso conjunto, por fortuna muy bien conservados tras su reciente restauración, cuyo interés arquitectónico –como piezas significativas en la evolución del tipo de retablo colateral– se ve incluso desbordado por la

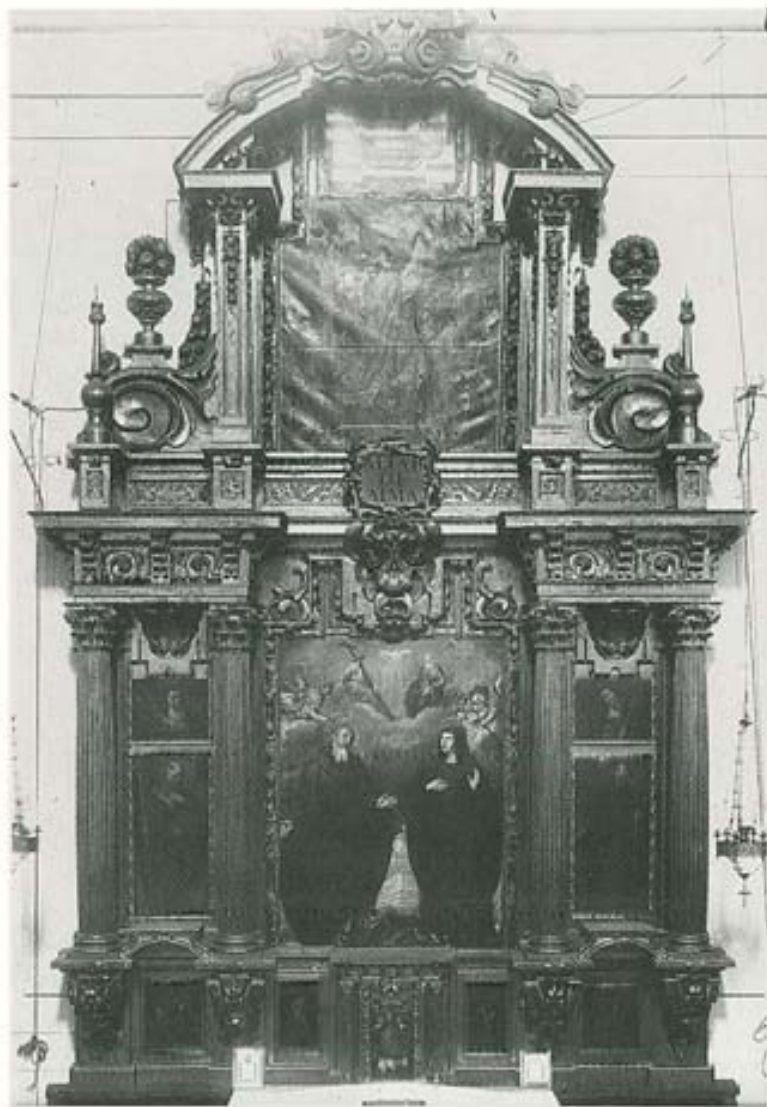


calidad de las pinturas de Claudio Coello que muestran.

Retablo de Santa Gertrudis.

Contratadas en 1658 a la vez que el gran retablo mayor, al que tan noblemente acompañan, sus realizadores Pedro y José de la Torre, muestran aquí todo su repertorio de elementos. Especialmente significativas son las grandes cartelas carnosas sobre placas recortadas que rematan el frontón curvo que corona el ático y los lienzos de la calle central.

Detalle del banco del retablo de Santa Gertrudis. Cristo Muerto.



Retablo
de San Benito
y Santa Escolástica.

Detalle del banco
del retablo
de San Benito
y Santa Escolástica.
Cristo atado
a la columna.

Las cuatro columnas, que definen las tres calles del cuerpo principal, cargan sobre poderosas ménsulas también ricamente decoradas, con los motivos vegetales carnosos característicos.

Pero las pinturas de Claudio Coello son sin duda lo más personal del conjunto. El lienzo central del retablo de la derecha con *La Visión de Santa Gertrudis la Magna*, está firmado en 1668, como la gran *Anunciación* del Altar Mayor, y, como ella, permite conocer al gran pintor en todos sus registros. El gusto por la escenografía arquitectónica compleja, la dispo-

sición diagonal, que imprime un animado movimiento a la composición, y el cálido colorido de inspiración veneciana característicos del maestro pueden advertirse bien aquí, así como en los lienzos de los áticos, de ambos retablos. El lienzo central del de la izquierda con *San Benito y Santa Escolástica*, resulta un tanto más arcaico por su disposición más estática y simétrica, pero muestra idéntica belleza de color.

Quizás lo más personal del conjunto sean los pequeños recuadros del banco de los dos retablos, con escenas de la Pasión de Cristo y —en las puertas de los sagrarios— alegorías eucarísticas. Su técnica desenfadada, suelta y vibrante, y su cálido colorido los hacen singularmente atractivos, y en cierto modo “modernos”.

A.E.P.S.



MADRID

IGLESIA DE SAN PLÁCIDO

Iglesia del Convento de Religiosas Benedictinas de la Encarnación Benita.

Vulgo: Benedictinas de San Plácido.

Capilla de la Inmaculada, lado derecho de la nave.

RETABLO DE LA INMACULADA.

Segunda mitad del siglo XVII.

COLORADO, A., 1992, 6; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 86; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, II7; *Monumentos Españoles...*, 1954, 249; OLAGUER-FELIÚ ALONSO, F., 1971, 166-167; TORMO, E., 1927, 1985, 164.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada, compuesto por *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco se construye como estrecho friso corrido con *ménsulas* que sirven de apoyo a las columnas del cuerpo superior y lleva decoraciones en relieve de tema vegetal. En el centro se sitúa un sagrario que tiene la puerta pintada. El cuerpo principal se organiza en tres *calles*, la central es una gran *bornacina de medio punto* encuadrada entre dos columnas *compuestas* que cobija escultura de *bulto redondo*. A los lados y entre columnas del mismo orden, hay dos estrechas calles *cajeadas* con decoraciones de carácter vegetal y *ménsulas* que actúan como soportes para esculturas. El paso entre cuerpo y ático se hace mediante *entablamento* con ornamento floral y *modillones*. El ático tiene forma de templete de *frontón curvo*, con *aletones* a los lados decorados con flores y frutos en altorrelieve, en el que se encuentra una caja para lienzo.

Iconografía

En la calle central del cuerpo se sitúa la escultura de **La Inmaculada** y en el ático el lienzo con el tema de **La Virgen entre San Joaquín y Santa Ana**. La pintura que aparece decorando la puerta del sagrario representa **El Pelicano**.

Datos Históricos

El retablo se atribuye, según se recoge en el "Inventario...", a la escuela de Pedro de la Torre, arquitecto y ensamblador que realizó el Retablo Mayor y los dos del crucero de esta misma iglesia, la fecha de realización sería algo posterior a la de estas obras que se contrataron en 1658, siendo la segunda mitad del siglo XVII una datación probable. La escultura en madera policromada de la Inmaculada y el lienzo del ático son de autor anónimo y corresponden a las fechas de construcción del retablo.

La iglesia fue declarada Monumento Nacional el 27 de septiembre de 1943.

NAVALCARNERO

IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Último tercio del siglo XVII.

AGULLÓ Y COBO, M., 1978 (A), 26, 172; BENITO COSTA, A. DE, 1986, 48; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1985, 90-91; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 206; TOVAR, V., 1975, 278-279.

Descripción

Retablo-bornacina de madera dorada y policromada. Tiene *zócalo*, *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático* en forma de *cascarón* con *nervios*. Las calles se separan con seis columnas de *orden compuesto*, y sobre ellas un *entablamento* partido con decoración vegetal; en su parte central figura una gran *tarja*. El ático se resuelve con un gran *cascarón* que se adapta a la arquitectura del *ábside*, con *nervios* decorados con motivos vegetales que van a unirse en el centro donde se dispone un *botón*. El banco se decora con motivos vegetales y en él figuran las grandes *ménsulas* que sostienen las columnas; en su parte central se sitúa el sagrario con crucifijo. En las calles laterales y en hornacinas vemos esculturas de bulto redondo, lo mismo que en la calle central. En el ático, rematando las columnas, figuran esculturas sedentes de bulto redondo, en las columnas exteriores figuran *florones*. En tres de los gajos del *cascarón* aparecen pinturas al óleo sobre lienzo.

Iconografía

Las esculturas de las calles laterales presentan de izquierda a derecha: **San Pablo** y **San Pedro**; en la central **La Asunción de la Virgen**. En el ático están los Cuatro Padres de la Iglesia. Las pinturas se dedican al tema mariano: **La Presentación** a la izquierda, **La Coronación** y **La Inmaculada Concepción** a la derecha.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña. Las primeras trazas proyectadas para el retablo fueron dadas los arquitectos madrileños Sebastián de Benavente y Alonso García, quienes en 1665 ejecutaron unos diseños que finalmente no llegaron a realizarse. Las trazas finales las dió Juan de Lobera y se contrataron las obras del retablo en 1666 con un ensamblador y escultor toledano llamado Juan Gómez Lobo que cobró por este trabajo la cantidad de 340.000 maravedis. Intervino en el dorado el madrileño Juan de Villegas, quien realizó esta tarea en 1677 recibiendo la suma de 38.000 reales. Las pinturas son obra del pintor madrileño José de Antolínez.

La iglesia parroquial ha sido declarada Monumento Histórico por Real Decreto 423/83 de 12 de enero de 1983.

Aunque mutilado y algo desfigurado, el retablo Mayor de la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Navalcarnero, es obra importante y significativa de su tiempo. Documentada con precisión en 1666, conocemos su tracista, el arquitecto Juan de Lobera, personalidad importante en el momento de aparición del pleno barroquismo. El espacio cóncavo del ábside se reviste con las grandes columnas apoyadas sobre abultadas ménsulas. Sobre el hueco de la calle central va la habitual cartela carnosa, motivo que hemos visto repetirse en



ménsulas y remates. La escultura, especialmente los Padres de la Iglesia que se asientan sobre los entablamentos de las cuatro columnas centrales, son muy toscos y dicen poco de la personalidad del toledano Juan Gómez Lobo, que consta los labró.

Sin embargo las pinturas del cascarón del ábside, son seguramente lo más importante y de mayor calidad del conjunto. Obra indudable de José Antolínez (1635-1675), uno de los más notables pintores

madrileños de su tiempo, son ejemplos muy significativos de su peculiar modo de interpretar a la Virgen María, con un tono de elegante distanciamiento, y un reconcentrado gesto, servido con una gama de color muy personal, de azules transparentes y grises plata muy delicados. Este conjunto, desgraciadamente no demasiado bien conservado, es de lo mejor suyo, en los años de su plenitud, hacia 1667-1670.

A.E.P.S.

IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

Capilla de la Inmaculada Concepción.
RETABLO DE LA INMACULADA.
Fecha en 1663.

AGULLÓ Y COBO, M., 1973, 395-397; BENITO COSTA, A. DE, 1986, 42-43; CANTÓ, A., 1928, 181-182; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1977; IDEM, 1978, 163-170; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 205.

Descripción

Retablo-camarín de madera dorada, policromada y *estofada*, y plata. Consta de un *cuerpo* con columnas y *retropilastras* de *orden corintio*, en las que apoya un *entablamento* decorado con *modillones*. Las columnas están dispuestas a distinta profundidad formando un espacio central en el que vemos una escultura de bulto redondo sobre gradería, sagrario y frontal en plata repujada. Apoyados en la gradería aparecen dos relieves también en plata. Se remata con arco de medio punto con decoración vegetal y con escudo central sostenido por dos esculturas de *bulto redondo*.

En los laterales y enmarcando todo el retablo aparecen dos *pilastras* de *orden compuesto* decoradas con espejos sobre *plintos* de mármol.

Iconografía

La imagen central representa **La Inmaculada Concepción** con corona y rayos de plata. El frontal está decorado con motivos vegetales en los que aparecen relieves con las atribuciones marianas. El retablo aparece decorado con ángeles en bulto redondo y en relieve.

Datos Históricos

Retablo barroco realizado por el ensamblador José de la Torre. Fue contrata-

do en diciembre de 1660, por la suma de 15.000 reales, se colocó en 1663 y fue dorado por el madrileño Francisco de Haro en 1664, cobrando por esta tarea la cantidad de 9.400 reales.

La talla de **La Inmaculada Concepción** es barroca de la escuela castellana del siglo XVII. Se apoya sobre una peana con inscripción fechada en 1749.

Los relieves de los ángeles sobre la gradería son obra del platero Damián Zurriño y llevan inscripción de su donación.

La Iglesia Parroquial de la Asunción está declarada Monumento Artístico por Real Decreto 423/1983 de 12 de enero.



IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

Capilla en el lado izquierdo junto al Presbiterio.

RETABLO DE SAN JOSÉ.

Segunda mitad del siglo XVII.

CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1977; ÍDEM, 1985, 87-88; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 206.

Descripción

El retablo es de madera dorada y policromada. Se apoya sobre un zócalo. Tiene banco, un cuerpo con tres calles y ático que se cierra en medio punto. Las calles se dividen con cuatro columnas de orden compuesto, sobre las que descansa un entablamento y cornisa con modillones. En el ático aparece un lienzo al óleo entre pilastras cajeadas sobre plintos, rematado con frontón circular y tarja.

Iconografía

En el banco, en la puerta del sagrario, vemos un óleo sobre tabla representando un **Eccce Homo**. En las calles laterales, y de izquierda a derecha, figuran las tallas en madera de la **Inmaculada** y **San Antonio**. En el ático la pintura representa el tema de **La Sagrada Familia**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña del siglo XVII. En cuanto a su ejecución probablemente esté relacionado con el taller de Pedro de la Torre. La capilla está actualmente dedicada a San Pedro, aunque según la tradición era la capilla funeraria de la familia Lara ya que se conserva la estatua del fundador. Tiene una inscripción pintada en el friso superior de la puerta de entrada que fecha la capilla en 1631. La imaginería y pintura que conserva es de la época, a excepción de la pin-

tura del ático y del **San José** de la calle central que son obras modernas.

La Iglesia Parroquial fue declarada Monumento Histórico por Real Decreto 423/83 de 12 de enero de 1983.



PINTO

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTO DOMINGO DE SILOS

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Segundo tercio del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1983, 175-176; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1975, 13-19; ÍDEM, 1979, 98-103; ESTELLA, M., 1979, 176; *Inventario artístico de la provincia...*, 1970, 230; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 269; ÍDEM, 1991, 325; ÍDEM, 1993, 39, 93; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1978, 26; TOVAR, V., 1975, 191.

Descripción

Retablo-bornacina de madera dorada. Se apoya sobre *zócalo*. Tiene *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático* en forma de *cascarón*. Las calles se dividen con cuatro columnas de *orden corintio* que sostienen un rico *entablamento* con *modillones* pareados, decorados con cogollos con molduras de dardo y *friso* de *dentellones*. En el ático, dividido en gajos, vemos tres lienzos al óleo, y en la parte central una gran *tarja* entre figuras al fresco. Sobre las columnas y como remate figuran esculturas sedentes de bulto redondo en madera. El banco se decora con lienzos al óleo. En las calles laterales aparecen también lienzos al óleo que se rematan con cortinajes y frutos y, en la central, aparece hornacina rematada con *frontón* curvo partido en la que vemos una escultura de bulto redondo en madera.

El *tabernáculo* figura en la calle central, es de planta central de madera dorada y policromada. Se adorna con cuatro columnas de *orden compuesto* y *pilastras cajeadas* del mismo orden que sostiene un entablamento, con friso decorado con *roleos*, dentellones y modillones. Se remata con *cúpula* con *linterna*. En su interior está el sagrario.

Iconografía

En el banco los lienzos representan de izquierda a derecha: **San Sebastián**,

Transverberación de Santa Teresa, **Anunciación**, **San Francisco de Paula**, **Santa María Egipciaca**, **Visitación**, **San Antonio de Padua**, un Santo, **Santa Lucía** y **San Jorge**. En las calles laterales, **La adoración de los pastores** y **La Epifanía**. En el ático vemos **La Resurrección**, **El Calvario** y **La Ascensión**. En la calle central figura la imagen de **Santo Domingo** y en el ático las imágenes sedentes de **San Juan**, **San Agustín**, **San Jerónimo** y **San Lucas**. En el remate del retablo, a ambos lados de la tarja figuran las alegorías de la Fortaleza y la Justicia pintadas al fresco.

Datos Históricos

Retablo barroco. Fue contratado en 1637 a los arquitectos y escultores madrileños Francisco González de Vargas y Pedro de la Torre por la cantidad de 8.000 ducados. El retablo se doró entre 1653 y 1655, encargándose de esta tarea José Hernández. En 1657 la obra estaba totalmente acabada y se procedió a contratar las pinturas. Estas son de dos manos bien diferenciadas. Francisco Camilo pintó **La adoración de los pastores**, y asimismo le han sido atribuidos todos los lienzos del banco, a excepción de **La Visitación**, que realizó Antonio de Pereda junto con **La Epifanía**. Las pinturas del cascarón parecen de Francisco Camilo o de Antonio van der Perre quien realizó la decoración al fresco de la bóveda. La talla de **Santo Domingo** se le encargó a Pedro de la Torre,

ensamblador del retablo, y es una escultura cercana a la escuela de Manuel Pereira, en cambio las imágenes sedentes del ático son anónimas. El sagrario que aparece en el interior del tabernáculo es obra moderna.

El retablo Mayor de la Parroquial de Santo Domingo de Silos de Pinto, ofrece un ejemplo magnífico de lo que puede considerarse la etapa intermedia del gran retablo madrileño. Perfectamente documentado, su autor Pedro de la Torre, con la colaboración de otro escultor y arquitecto toledano, Francisco González de Vargas, ha dejado en él un monumental ejemplo de rigor estructural y sobriedad decorativa.

Las poderosas columnas se apoyan sobre pedestales, a diferencia de lo que pocos años más tarde se generalizará, al ser sustituidas éstas por ménsulas carnosas. En las calles laterales los grandes recuadros para pinturas se coronan con guirnaldas de frutos muy naturalistas. El entablamento, que es la parte más decorada, no se interrumpe en toda su extensión, a diferencia de lo que será frecuente pocos años más tarde, y en el cascarón del ábside, dividido en cascos por unos nervios muy sencillos, se pintan tres grandes escenas evangélicas, sobriamente enmarcadas.

La calle central, con el Sagrario en la parte inferior y la hornacina para la imagen del Santo en el lugar de honor, constituye una excepción entre los grandes retablos de pintura, que se generalizan en esos años, aunque sabemos que hubo otros análogos, hoy desaparecidos, en la comarca madrileña.

Aunque el retablo se contrató en 1637, consta su larga realización durante los años siguientes y sólo en 1653, una vez terminado, se trató de su pintura y dorado. Los documentos que a estos trabajos se refieren, resultan sumamente interesantes pues subrayan cómo la labor del pintor era considerada como secundaria. En marzo

de 1654, el dorador Martín de Velasco, que aspiraba a obtener este trabajo, proponía para pintar los lienzos a uno de cuatro maestros, "que han de ser Francisco Rizi, don Antonio Pereda, Francisco Camilo o Angelo Nardi". En mayo del mismo año otro dorador José Hernández, que aspira también a hacerse con el contrato, propone a tres artistas: Francisco Camilo, Francisco Herrera y Andrés de Vargas.

Tal como hoy se puede ver, la pintura se dividió entre Camilo y Pereda, a este último corresponde la gran **Adoración de los Reyes**, muy semejante a la que pintó en 1655 para las Capuchinas de Madrid, y la **Visitación** del banco, situada inmediatamente debajo de ella, muy relacionada también con un lienzo del mismo asunto del Museo Lázaro Galdiano. La **Adoración de los Pastores** y los restantes lienzos del basamento y pedestales, parecen obra segura de Francisco Camilo, y los del cascarón del ábside, mal estudiados y muy sucios, parecen también de Camilo o de Antonio Van de Pere.

A.E.P.S.



IGLESIA PARROQUIAL DE SANTO DOMINGO DE SILOS

Crucero.

RETABLO DE SAN SEBASTIÁN (lado derecho).**RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN (lado izquierdo).****Primer tercio del siglo XVII.**CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1979, 104; ESTELLA, M., 1979, 177-178;*Inventario Artístico de la Provincia ...*, 1970, 230-231; MORENO, J. (1977-78), 1979, 3-4.**Descripción**

Pareja de retablos de madera dorada, *estofada* y policromada. Ambos tienen *banco*, dos *cuerpos* con tres *calles* y *ático*. Las calles están divididas por columnas exentas de *orden compuesto*. Los cuerpos se separan mediante *entablamentos* con decoración vegetal. En los áticos vemos pinturas al óleo sobre lienzo entre columnas del mismo orden y rematadas por *frontón* triangular. A ambos lados, en los extremos del conjunto, se disponen en el retablo de San Sebastián *pináculos* con bolas y en el del Sagrado Corazón esculturas de bulto redondo. Se decoran con pinturas al óleo en el banco, calles laterales y remate, mientras que en las calles centrales en el segundo cuerpo aparecen esculturas de bulto redondo.

Iconografía**Retablo de San Sebastián**

El banco se decora con pinturas al óleo, unas en lienzo y otras sobre tabla, que representan a Santos y Santas y escenas de la Vida de Jesús. En las calles laterales y de izquierda a derecha de abajo a arriba vemos lienzos representando a **San Isidro Labrador**, **San Roque**, **Santa Rosa de Lima** y **Santa Teresa de Jesús**, y en el ático aparece un lienzo con **Santiago Matamoros**. La talla de la hornacina central del segundo cuerpo es un **San Sebastián** dispuesto sobre una peana con querubines.

Retablo del Sagrado Corazón

El banco se decora con pinturas al óleo sobre tabla con representaciones de Santos y Obispos. En las calles laterales de izquierda a derecha y de abajo a arriba aparecen las tablas al óleo de **San Antón** y **San Francisco**, en el primer cuerpo; en el segundo **Santa Lucía**, y debajo, **El Ángel de la Anunciación**; en el lado derecho **Santa Catalina** y debajo **La Virgen en la escena de la Anunciación**; en el ático aparece un lienzo en el que se representa un **San Jorge**, y a ambos lados del lienzo, en los extremos del conjunto las tallas de **San Pedro** y **San Pablo**. En el frontón, pintura que representa a **Dios Padre**, y en la hornacina de la calle central del segundo cuerpo vemos la talla de un Pontífice.



Datos Históricos

Ambos retablos pertenecen al barroco inicial del primer tercio del siglo XVII.

El retablo de San Sebastián –originariamente llamado de Nuestra Señora la Antigua por la imagen que cobijaba–, es obra del arquitecto y ensamblador madrileño Martín Ferrer (J. Moreno, 1979). Se realizó entre 1630 y 1633, asentándose de manera definitiva en 1636. Se doró en 1659 por el maestro dorador Martín Velasco. Nada se conoce respecto a la autoría de las pinturas que lo decoran, y se fechan como contemporáneas al retablo. Sí se sabe que la pintura del ático con el tema de **Santiago Matamoros** es donación de Juan Romano, quien la donó a la iglesia junto con el lienzo de San Jorge –en el ático del retablo del Sagrado Corazón– en el año 1629. En cuanto a la escultura de San Sebastián, es necesario señalar que no es la original del retablo, sino posterior a la ejecución del mismo (M. Estella, 1979).

El retablo del Sagrado Corazón –originariamente denominado de San Juan por la escultura que albergaba–, es obra del escultor y ensamblador madrileño Luis Navarro, quien lo habría terminado en 1609. Los lienzos que lo decoran se atribuyen al pintor Juan Duarte (M. Estella, 1979). Esta atribución se basa en una noticia documental de 1609 por la que le pagan al pintor 10.400 reales por esta obra. El lienzo del ático, con el tema de **San Jorge**, fue donación, como ya se ha mencionado, de Juan Romano. Asimismo en el basamento del retablo aparece la inscripción del donante: “ESTA OBRA MANDO HACER DIEGO PANTOJA DE RAMOS. ACABASE ALONSO PANTOJA CORREA, NIETO DEL DICHO, AÑO 1629”

Por último, es obligado anotar que las esculturas de los Sagrados Corazones son obra moderna.



Retablo de San Sebastián.

Retablo del Sagrado Corazón.

PINTO

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTO DOMINGO DE SILOS

Nave izquierda de la Iglesia.

RETABLO DEL CRISTO.

Segunda mitad del siglo XVII.

ESTELLA, M., 1979, 178-179; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 230.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo*, tres *calles* y *ático*. Cuatro *columnas salomónicas* de *orden compuesto* con fuste decorado con racimos de uva y pámpanos separan las calles. Se apoyan sobre *ménsulas* en el banco y sostienen un *entablamento* partido decorado con *modillones*. En la calle central figura una *hornacina* rematada con *tarja*. El ático se remata en medio punto. En el centro aparece una pintura al óleo sobre lienzo enmarcada por dos *macbones cajeados* con decoración vegetal. A ambos lados vemos motivos vegetales y el centro se decora con una gran tarja. Se adorna con pinturas al óleo sobre lienzo que figuran en las calles laterales y el ático; en la calle central se dispone una escultura.

Rosario, que daba nombre al retablo. Esta escultura ha sido sustituida por una imagen moderna de **Cristo atado a la Columna**.

Iconografía

En las calles laterales y de izquierda a derecha, **San Antonio de Padua** y **Santo Domingo de Guzmán**. En el ático se representa a **La Virgen del Rosario con Santo Domingo**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. Nada conocemos sobre los autores del retablo y de las pinturas que en él se encuentran, que se fechan como contemporáneas a la realización del mismo. Hasta épocas recientes, en la hornacina central se hallaba la imagen de Nuestra Señora del

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Sacristía.

RETABLO DE LA SAGRADA FORMA.

Último tercio del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 307, 312; CAMÓN AZNAR, J., 1977, 478; CANTÓ, A., 1928, 276-277; Catálogo de la Exposición del IV Centenario del Monasterio de El Escorial, 1986; CEAN BERMÚDEZ, J.A., 1800, 339-341; GAYA NUÑO, J.A., 1957, 13, 20-21, 27, 36-37; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1989, 119-120; ÍDEM, 1993, 17; *Monumentos Españoles...*, 1954, 282-283; OSTEN SACKEN, 1984, 64; PALOMINO, A., 1724, 1947, 1063; PONZ, A. 1776, 1787, 84-86; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 61; QUADRADO, J.M y FUENTE, V. de la, 1885, 1977, 280; QUEVEDO, 1854, 293-295; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 181-185; ROTONDO, 1861, 83-92; SULLIVAN, E.J., 1985, 243-259; ÍDEM, 1989, 109-135, 209-210; TORMO, E., 1942; TOVAR, V., 1975, 246-247.

Descripción

Es un *retablo-tramoya* ya que el lienzo central oculta la Sagrada Forma dispuesta en el *camarín*. Está realizado con bronce dorados, mármoles y jaspes. Tiene un *cuerpo* dividido en tres *calles* por cuatro columnas de *orden compuesto*; en el remate las columnas se sustituyen por angelitos. En las calles laterales, en la parte inferior, hay dos puertas de madera con aplicaciones de concha y bronce que conducen al camarín; encima de ellas se encuentran dos bajorrelieves cerrados en medio punto con águilas de alas desplegadas en su clave, y sobre estos dos tondos también en bajorrelieve rematados por querubines con coronas y palmas de bronce. En la calle central se dispone un lienzo pintado al óleo entre *pilastras* de orden compuesto, que oculta la custodia de bronce, sobre la que se encuentra un crucifijo igualmente de bronce con ángeles del mismo material que vuelan hacia él. El conjunto se remata con un *tarjetón* bajo una cabeza de amorcillo laureado. En el tarjetón se lee: "EN MAGNI OPERIS MIRACULUM INTRA / MIRACULUM MUNDI COELI MIRACULO CONSECRAT".

El *frontal* del altar está ejecutado en bronce decorado con relieves y tiene una inscripción en todo su perímetro alusiva a Carlos II como donante del retablo.

El camarín es una reducida estancia en la que se encuentra la custodia. Está decorado con incrustaciones de mármol en forma estrellada.

Iconografía

En la parte central del retablo se encuentra el gran lienzo de **La Sagrada Forma** que conmemora el traslado de la Sagrada Forma desde el Altar Mayor de la Iglesia a la Sacristía en el año 1684. Es, asimismo, un retrato colectivo de los personajes de la época. En el lado izquierdo figuran los relieves alusivos a **La entrega de la Sagrada Forma por el Emperador Rodolfo II** y **La herejía de pisotear la Sagrada Forma**. En el lado derecho se en-



Retablo de la Sagrada Forma. Grabado de Juan Bernabé Palomino.

cuentran **Felipe II recibiendo la Sagrada Forma** y, sobre éste, **La toma del hábito franciscano por el hereje**. Las puertas se decoran con temas heráldicos relativos a la monarquía española y el número del monarca coronado. En el frontal del altar se dispone el águila bicéfala de los Austrias.

Datos Históricos

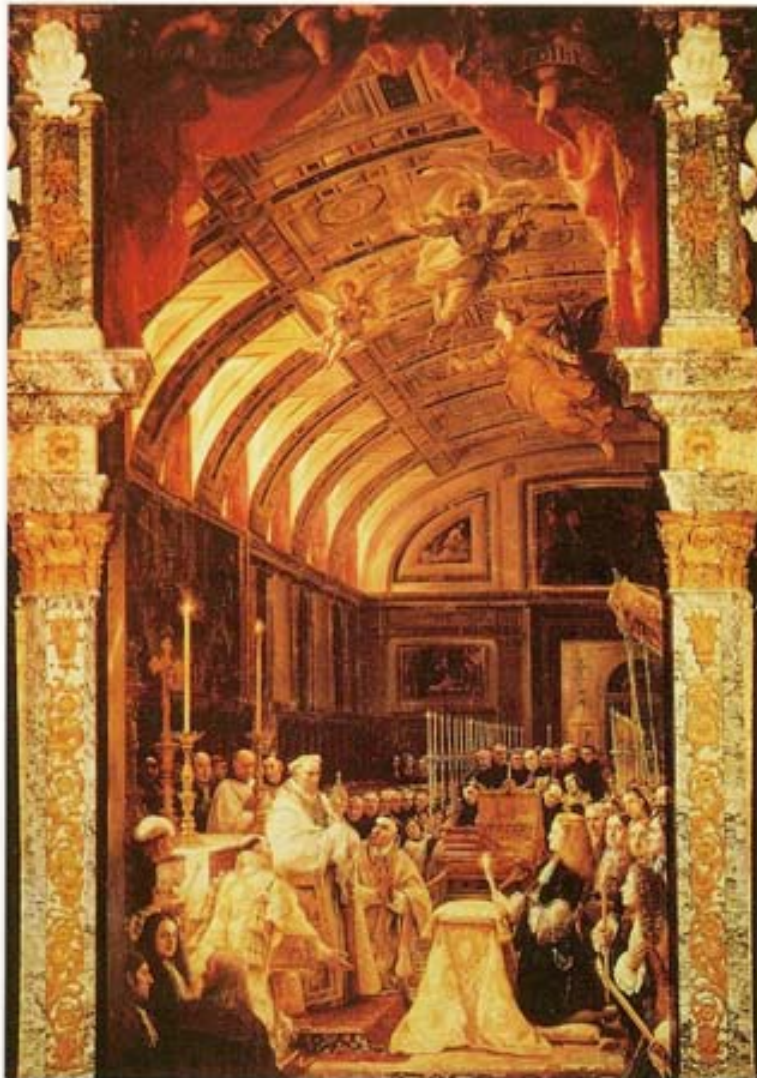
El retablo es de estilo barroco decorativo. Fue realizado por el arquitecto José del Olmo. En 1691 estaba terminado. Las labores de bronce se deben al bronceista italiano Francisco Filipini. Los relieves de los

paños laterales pueden ser atribuidos al escultor italiano Domenico Guidi (Rodríguez Marín (Inédito)). En la pintura central, según Palomino, ya había trabajado Francisco Rizzi, al que se le había encargado el retablo con anterioridad; a su muerte en 1685, el pintor del Rey Claudio Coello retoma el encargo terminándolo en 1690, fecha que aparece en la inscripción en el ángulo inferior izquierdo del lienzo: "CLAUDIUS COELL REGIAE MAIESTAS CAROLI II CAMERARIUS PIC. FACIEBAT ANNO ANI 1690".

El Cristo de bronce del camarín fue encargado por Felipe IV al escultor italiano Pietro Tacca, para el altar del Panteón de Reyes, aunque más tarde y debido a su gran tamaño fue destinado a la Sacristía. La primitiva custodia desapareció en la Guerra de Independencia, siendo sustituida por la actual a mediados del XIX.

Uno de los aspectos más relevantes de esta obra es su carácter móvil, pues puede bajarse el lienzo hasta el suelo por medio de un sistema de poleas, dejando al descubierto la Sagrada Forma y el Crucifijo de Tacca. Esto ocurre dos veces al año, el 29 de septiembre, festividad de San Miguel Arcángel, y el 28 de octubre, festividad de San Simón y San Judas.

El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con sus dependencias y jardines está declarado Monumento Histórico Artístico por Decreto de 3 de junio de 1931.



Claudio Coello.
La Sagrada Forma.

SANTORCAZ

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN TORCUATO

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primera mitad del siglo XVII.

AGULLÓ Y COBO, M., 1978 (A), 82-83; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 239;
Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 261; TORMO, E., 1931, 83.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, donde aparecen las puertas del acceso al *camarín*, dos *cuerpos* con tres *calles* y dos *entrecalles* y *ático*. Las calles y entrecalles se separan por ocho columnas de *orden corintio*, siendo las de los extremos pareadas, que sostienen un *entablamento* con decoración vegetal y una *cornisa* con *modillones*. En el ático vemos una *bornacina* enmarcada por dos entrecalles, se remata con entablamento con *frontón* curvo adornado con bolas y relieves en madera; en los extremos del retablo figuran frontones curvos decorados con *pináculos*. El banco se decora con relieves de distinto tamaño; en las calles laterales aparecen pinturas al óleo sobre lienzo; tanto en las entrecalles como en la calle central y el ático figuran esculturas de bulto redondo.

Iconografía

En el banco de izquierda a derecha se representan en relieve: **San Mateo y San Lucas, Aarón** (en la puerta de acceso al camarín), Santa, **San Sebastián, San Diego de Alcalá, Santo dominico, San Juan Bautista, Santa Lucía, Moisés** (en la puerta de acceso al camarín) y **San Marcos y San Juan**. En las calles laterales del primer cuerpo de izquierda a derecha vemos **La Anunciación y La adoración de los pastores**. En el frontón curvo del ático aparecen dos relieves de ángeles que portan instrumentos de la Pasión.

Datos Históricos

Retablo barroco de la primera mitad del siglo XVII. Es obra del entallador madrileño Miguel González. El dorado del retablo se contrató en 1657 con los doradores madrileños Francisco Guillén de Brito y Gaspar de Ortega por la suma de 20.000 reales. Los lienzos de **La Anunciación y La adoración de los pastores** son obra del pintor madrileño Francisco Camilo, fechados en 1656. Los relieves del banco y los ángeles del ático son originales, el resto de su decoración es añadida posteriormente.

El retablo de la parroquia de San Torcuato de Santorcaz, aunque mutilado y restaurado modestamente después de la Guerra Civil, es un ejemplo significativo de la pervivencia de los esquemas del clasicismo de comienzos del siglo. Su distribución en damero, con calles amplias y entrecalles con hornacinas para esculturas, frontón curvo rebajado en el remate, y pirámides con bolas en los extremos, es todavía deudora, de lejos, de los motivos escorialenses aunque haya ya una mayor libertad en el uso del orden corintio, y en la incorporación de decoración de roleos en los frisos de los entablamentos.

Otro elemento un tanto arcaico es el uso de relieves en el banco y en las puertas de paso al sagrario, que llevan las imágenes de **Aarón y Moisés**. Es probable que el retablo, una vez hecha su ensambladura, permaneciese años sin pintura ni dorado. Cuando en 1656 Francisco Camilo pintó los seis lienzos que conoció Elías



Tormo (de los que sólo se conservan los dos bajos, habiéndose perdido la **Adoración de los Reyes** y la **Visitación**, y dos más cuyos asuntos no se conocen) y se contrató en 1657 el dorado con unos doradores madrileños, se habían realizado ya en Madrid y su comarca muchos retablos de estructura y decoración más avanzada, y es lógico pensar que la obra de pintura y dorado fuese posterior a la ensambladura.

A.E.P.S.

TORRELAGUNA

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Capilla de la Asunción, lado izquierdo.

RETABLO DE LA ASUNCIÓN.

Capilla de San Felipe, lado derecho.

RETABLO DE SAN FELIPE.

Primer tercio del siglo XVII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 45; ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1969, 225-231; CANTÓ, A., 1928, 325; *Inventario artístico de la provincia...*, 1970, 277; MATILLA TASCÓN, A., 1985, 395; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 410-411.

Descripción

Pareja de *retablos-cuadro* de madera dorada. Se asientan sobre *zócalo* de piedra. Tienen *banco* y un *cuerpo* que acoge los grandes lienzos y se cierran en arco de medio punto. Los bancos se decoran con pintura; las del retablo de La Asunción están realizadas al óleo sobre tabla, mientras que en el de San Felipe las pinturas son sobre lienzo. En el centro de los mismos se disponen los sagrarios.

Iconografía

Retablo de La Asunción

En el banco aparecen de izquierda a derecha **San Pablo**, **El Buen Pastor**, en la puerta del sagrario, y una Santa. El gran lienzo representa **La Asunción de María**.

Retablo de San Felipe

En el banco de izquierda a derecha: **San Onofre**, **La Anunciación**, **San Antonio de Padua** y una Santa mártir. El Gran lienzo representa **La Crucifixión de San Felipe**.

Datos Históricos

Retablos barrocos de la escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII, realizados por el escultor Alonso Carbonell. La

obra pictórica se debe a Eugenio Cajés; ambos están firmados y fechados, el de La Asunción aparece firmado en el sepulcro de la Virgen: "EUGENIUS CAGÉ F. 1629". El de San Felipe lo está en el ángulo inferior izquierdo: EUXENIO CAXIESI FACIEBAT... REGI AÑO 1630". El retablo de la Asunción fue contratado el 4 de abril de 1628 por Eugenio Cajés —según lo recogido por Angulo y Pérez Sánchez y Matilla— y fue un encargo de doña Ana Bernaldo de Quirós, señora de la Villa de Tortuero. En el contrato se especificaba que los temas del banco quedaban a elección de la donante, y uno habría de ser un "Santiago Matamoros" (actualmente perdido). El pintor cobraría por la obra 5.000 reales y debería estar concluida en cuatro meses, a partir de marzo de 1628.

No se conoce con seguridad el nombre del donante del retablo de San Felipe, quizá se trate de doña Petronila de Pastrana, puesto que ella fue la fundadora de la Capilla de San Felipe en 1626.

El retablo de La Asunción ha perdido dos de las tablas que decoraban el banco, mientras que el de San Felipe ha perdido la puerta del sagrario.

La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena está declarada Monumento Histórico Artístico por Real Decreto 1448/1983, de 27 de abril.



Iglesia parroquial de Torrelaguna. Retablos de la Asunción y de San Felipe.

VILLA DEL PRADO

ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LA POVEDA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Siglo XVII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 312.

Descripción

Retablo-camarín de madera dorada y policromada. Se asienta sobre un *zócalo* moderno con dos puertas de acceso al camarín. Tiene *banco*, *cuerpo* principal en tres *calles* y *ático*. Las calles van separadas por cuatro columnas de *orden compuesto*, en la central figuran *columnas adosadas*. Se apoyan sobre *ménsulas* de *rocalla*. Se corona con *entablamento* partido, con decoración vegetal y *modillones*. El ático, dividido en tres calles por *pilastras* cajeadas con guirnaldas, se apoya sobre un basamento profusamente decorado. La calle central se remata con un *frontón* curvo adornado con bolas, y las laterales con *pináculos* y escudos.

La calle central se abre al camarín y se enmarca por un dosel profusamente decorado. El retablo se decora con pinturas al óleo sobre lienzo. En la parte inferior se disponen cuatro angelitos que se orientan hacia la imagen de vestir.

Iconografía

Las pinturas que decoran el retablo corresponden al ciclo de la Vida de la Virgen. Aparecen de izquierda a derecha, en el cuerpo principal, **Anunciación**, **Inmaculada Concepción**, **Nacimiento** y **Presentación en el Templo**. En el ático, **Los Desposorios**, **La Visitación** y entre ambos **La Asunción**. En la calle central vemos la imagen de vestir de la **Virgen de la Poveda**.

Datos Históricos

Retablo barroco del siglo XVII de escuela castellana. Toda su decoración es la original, a excepción del dosel del camarín que se añade en el siglo XVIII, y los elementos florales pintados del banco que han sustituido a la decoración primitiva.



SIGLO XVIII



ALCALÁ DE HENARES

CONVENTO DE CARMELITAS DEL CORPUS CHRISTI

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primera mitad del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 18; *Inventario-Catálogo de la Pintura...*, 1990, 317; TORMO, E., 1931, 44.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada de planta cóncavo-convexa. Tiene *zócalo*, *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Las calles están separadas por cuatro columnas de *orden corintio* con el *fuste* decorado con guirnaldas de flores, las dos interiores se apoyan en *ménsulas* con querubines y sostienen un *entablamento* partido decorado con *modillones*. El ático se cierra en medio punto, con dos *pilastras cajeadas* decoradas con *festones* y querubines que enmarcan un grupo escultórico rematado con *tarja*; los laterales se decoran con motivos vegetales y querubines. Las calles laterales se decoran con escultura de bulto redondo de madera en *bornacinas* al igual que en la calle central más ancha. La central se enmarca con pilastras cajeadas, en su interior hay decoración vegetal y espejos; se remata con moldura mixtilínea y tarja.

Iconografía

En la hornacina central vemos la talla de **La Asunción de la Virgen**. En el ático el grupo escultórico **La exposición del Santísimo Sacramento entre querubines y serafines**, a ambos lados y sobre las columnas cuatro ángeles. Rematando el sagrario un Cristo crucificado.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña de la primera mitad del siglo XVIII.

Conserva la decoración original a excepción de las imágenes laterales que han sido sustituidas por imágenes modernas. Se ha perdido la puerta del Sagrario que estaba decorada con una pintura sobre tabla con el tema del **Buen Pastor**.



IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA LA BLANCA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Siglo XVIII.

CANTÓ, A., 1928, 61; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 52; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 287.

Descripción

Retablo-camarín de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, donde se colocan las puertas de acceso al *camarín*, un *cuerpo* con cinco *calles* y *ático* en forma de *casarón* que se adapta a la arquitectura de la bóveda. Cuatro *columnas salomónicas* exentas con el *fuste* decorado con racimos de uvas, angelitos y querubines dividen las calles y sustentan trozos de *entablamento* con *modillones*. El ático se divide en gajos, en cuatro de ellos se abren *lunetos* rematados por espejos, en los que figuran tallas de madera de bulto redondo; los gajos se recogen en el centro en un grupo escultórico y debajo de él aparece una *bornacina* trilobulada. Se decora con escultura de bulto redondo de madera.

En la parte inferior de la calle central sobre tres gradas figura el *tabernáculo*, en forma de templete abierto de planta centrada; en la parte anterior figuran cuatro columnas salomónicas de *orden compuesto* con el *fuste* decorado con racimos y pámpanos. Sostiene una *cúpula* con *linterna* adornada con florones.

Iconografía

En las calles laterales y de izquierda a derecha vemos las tallas de **San Antonio** y **Santa Ana sentada en un sillón fraile-ro**. En el ático, en los lunetos, las imágenes sedentes de los Evangelistas, de izquierda a derecha: **San Marcos**, **San Juan**, **San Mateo** y **San Lucas**, y en el centro en la hornacina trilobulada **Cristo**

crucificado, llamado también **Cristo de los alfareros o de las lluvias**. Estas tallas se ven separadas por grupos de angelitos. En el centro del conjunto figura un grupo escultórico representando un rompimiento de gloria, con el **Padre Eterno y el Espíritu Santo**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela castellana del siglo XVIII. Ha perdido parte de las tallas que lo decoraban originalmente, que estarían situadas en las calles centrales. La talla de la Virgen es barroca aunque un poco posterior al retablo.

La Iglesia Parroquial de Santa María La Blanca ha sido declarada Monumento Histórico Artístico 60/1993 de 10 de junio.

En los retablos en los que se integra un Camarín, los artífices se vieron obligados a planificar en un doble sentido. Desde una consideración exteriorizada del retablo y desde lo que representa la construcción de un hecho constructivo llevado a cabo en el cuerpo interior de la obra con toda la problemática de peso y soporte implicados en un espacio autónomo que se desarrolló en su más plena tridimensionalidad. Por ello esta obra se nos muestra bajo consideraciones complejas ya que el artífice creó con extremo rigor una estructura-camarín, logrando que ambas partes, interior y exterior no se excluyeran mutuamente sino que se coordinaran en una imagen retablistica unitaria.

En esta obra, a pesar de que muchos de sus elementos se han transformado por sucesivas intervenciones e incluso algunos de sus detalles ornamentales han desaparecido, sigue considerándose como obra representativa de aquella tipología de carácter barroco en la que una serie de elementos convergentes en la imagen, ya de carácter ornamental o estructural, motivan la función didáctica y emocional para la que ha sido creado el retablo.

Es característica del estilo barroco del primer tercio del siglo XVIII el cual potenciaron a gran escala Ardemans, J.B. Churriguera y Pedro de Ribera, estilo que alcanzaría una gran repercusión en toda la comarca madrileña. La obra está caracterizada por su unidad y especialmente por mantener los dos elementos sustantivos del estilo, la columna salomónica y el camarín. Ambos factores condicionan su dinámica, tanto en la vertical como en sus niveles de profundidad. El estudio de las correspondencias de elementos homólogos es muy preciso y el espacio congregado del camarín, buscando la visión de un escenario cultural, también es subrayado por la estructura de la totalidad que se cierra en espacio cóncavo en forma de cascarón, acompañado de una singular estructura en luneto.

V.T.M.



ANCHUELO

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
Último tercio del siglo XVIII.

CANTÓ, A., 1928, 65; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 58.

Descripción

Retablo-bornacina de madera dorada. Tiene *banco*, un *cuerpo*, tres *calles* y dos *entrecalles*, y *ático* en forma de *cascarón* con *nervios*. Las calles y las entrecalles se dividen con columnas exentas de *orden*

compuesto con *fuste* acanalado adornado con guirnaldas vegetales. Sobre ellas apoya un *entablamento* partido, en el que vemos un *friso* con decoración de ovas y *puntas de diamante*. El ático se resuelve con un gran *cascarón* que se adapta a la arquitectura del *ábside*, con *nervios* muy decorados con motivo de hojarasca y *rocalla* que van a unirse en el centro donde se dispone un conjunto escultórico. Inmediatamente debajo de él figura una hornacina *trilobulada* rodeada de angelitos y enmarcada con motivo de *rocalla*, a ambos lados y coronando los soportes se ven cabezas dispuestas sobre motivos vegetales y *plintos*. Enmarcando todo el retablo figura un *festón* de *rocalla* con querubines. En la calle central vemos un tabernáculo que contiene un *sagrario* en forma de *copa*.



Iconografía

En el ático figura el **Espíritu Santo** rodeado de querubines. Alrededor de la hornacina aparecen angelitos.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña realizado hacia 1770. Toda la imaginaria que lo decora es moderna, solamente son originales los detalles de carácter escultórico del propio retablo.

ARANJUEZ

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

Vulgo: Alpajés.

Crucero.

RETABLO DE LA VIRGEN DEL CARMEN (lado derecho).

RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS (lado izquierdo).

Mediados del siglo XVIII.

GARCÍA PÁRAMO, A., 1971, 173-179; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 59;

PONZ, A., 1776, 1988. 236.

Descripción

Pareja de retablos de planta cóncava de madera con estuco y policromía. Tienen *zócalo*, *banco*, un *cuerpo* y *ático*. Dos columnas exentas de *orden corintio* y dos *pilastras* del mismo orden enmarcan las *bornacinas* centrales aveneradas, con adornos escultóricos y *frontón*, y sostienen un *entablamento* sobre el que se apoyan los áticos. Estos presentan un cuerpo central a modo de medallón, rematado por un grupo escultórico y moldura mixtilínea, los extremos se rematan con segmentos de frontón curvo.

Iconografía

Han perdido las tallas originales, que eran primitivamente **San Francisco Javier** y **San Fernando**. Los únicos adornos que permanecen son los querubines.

Datos Históricos

Retablos neoclásicos de mediados del siglo XVIII. Fueron realizados en torno a 1749 por los estucadores italianos Aurelio Berda y Bartolomé Sermini, aunque en un principio se encargaron al escultor de Cámara Felipe de Castro. En la imaginería primitiva intervinieron en el **San Fernando** Felipe de Castro y en el **San Francisco Javier** el escultor Juan Domingo Olivieri. Fueron restaurados después de la Guerra Civil.



*Retablo
de la Virgen
del Carmen.*



*Retablo
del Sagrado
corazón de Jesús.*

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE MÁRTIR

Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
Siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 81; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1989.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y dos *intercolumnios* y *ático*. Las calles e intercolumnios están separadas por seis *columnas salomónicas* de *orden compuesto* con decoración de pámpanos y racimos de uvas en el *fuste*, descansan sobre *ménsulas* en el banco y sostienen un *entablamento* partido con *modillones*. En la calle central figura un *templete*, de madera imitando mármol, abierto y de planta central, formado por seis columnas de *orden corintio* que sostienen una *cúpula*. El ático se cierra en medio punto adaptándose a la arquitectura de la bóveda; en su centro, entre *estípites* decorados con *festones*, figura un óvalo que se remata con *tarja* entre segmentos de *frontón*, a ambos lados se disponen esculturas de *bulto redondo* de madera y en los extremos florones. En las calles laterales aparecen tallas en madera, sobre las que figuran óvalos pintados sobre tabla al óleo.

En el templete central y sirviendo de apoyo a la imagen vemos un tabernáculo giratorio sobre gradería de planta centrada con decoración rococó y espejos incrustados. Debajo un sagrario con relieve en la puerta.

Iconografía

En las calles laterales de izquierda a derecha vemos la talla de **San Esteban** y sobre ella en el óvalo se representa a **Cristo con la bola del mundo**, a **San Lorenzo** y en el óvalo sobre él la **Virgen María**; en la calle central **San Vicente Ferrer**. En el

ático las tallas de **San Pablo** y **San Pedro**. En el sagrario en relieve figura **El Buen Pastor**.

Datos Históricos

Retablo barroco del siglo XVIII con elementos decorativos que anuncian el estilo rococó. Conserva la decoración original.

El retablo ha sido restaurado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.



IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE MÁRTIR

Lado derecho de la Iglesia.
RETABLO DE SAN SEBASTIÁN.
Principios del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 82; PÉREZ SÁNCHEZ, 1989; SILVA MAROTO, 1992, 74-79.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Consta de *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Cuatro *columnas salomónicas* de *orden corintio* y con *fuste* decorado con pámpanos y racimos de uvas, y apoyadas sobre *ménsulas*, separan las tres calles. Sobre ellas descansa un *entablamento* partido y decorado con *modillones*, en el ático vemos dos *estípites* que enmarcan el cuerpo central con dos volutas a ambos lados y dos *florones* que rematan las columnas laterales. En el banco y en la calle central figuran dos pinturas realizadas al óleo sobre tabla, y en el centro un busto-relicario. El cuerpo principal y el ático presentan esculturas de *bulto redondo*.

Iconografía

En las tablas del banco aparecen representados **San Juan Evangelista en Patmos** a la izquierda, y **Santiago el Mayor** a la derecha, entre ellos el busto-relicario de **San Vicente**.

En las calles laterales se hallan, de izquierda a derecha, las esculturas **San Roque** y un **Santo obispo**. En la calle central aparece la talla de **San Sebastián**. En el ático **Ángel de la Guarda**.

Datos Históricos

Retablo barroco de principios del siglo XVIII. Las tablas que decoran el banco fueron realizadas a finales del siglo XV posiblemente atribuidas al taller hispano-flamenco del llamado "Maestro de los Luna".

Las esculturas que vemos son todas barrocas del siglo XVIII.

El retablo ha sido restaurado por la Dirección General de Patrimonio Cultural.

Esta obra, bajo el punto de vista proyectivo está guiada por la influencia del barroco de esplendor madrileño de la última década del siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII. La retabística colateral a la obra principal de un templo en aquella época siempre se rige por su acoplamiento al retablo mayor con el que procurar mantener una concordancia. Sin embargo, son en general obras de menor audacia estructural en las que priva lo decorativo y en las que casi por hábito se mantiene la columna salomónica en sus diversas categorías. Son por lo general retablos en los que no se observa ningún tipo de planteamiento óptico o perspectivo. Sirven de acompañamiento a la obra principal o tienen por finalidad el enriquecimiento ornamental de los muros del templo sin dependencia alguna, ni sesgada o tangencial de la contemplación por parte del espectador.

En este tipo de obras existe escaso procedimiento creativo. Artesanos de gran habilidad repiten los repertorios ornamentales de las grades obras y se acercan con ingenuidad a su estructuralismo. El repertorio ornamental aparece habitualmente dentro de una buena coordinación comprensiva ofreciendo una suma de elementos diversos en los que se advierte una gran habilidad imitativa.

V.T.M.



BREA DE TAJO

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Segunda mitad del siglo XVIII.

Inventario artístico de la provincia..., 1970, 82; JIMÉNEZ GÓMEZ, D., 1991, 55-64.

Descripción

Retablo-baldaquino de madera dorada y estuco. Planta central con cuatro columnas de *orden compuesto* con *fuste* liso que

imita mármol. Se rematan con *entablamento* decorado con hojas de *acanto* y *cornisa* con *modillones*, sobre ella se apoya un *frontón* triangular y *cúpula*. Se decora con cuatro *florones*, y sobre el frontón dos angelitos que sostienen una *filacteria*. Se decora con un gran relieve central, y con pintura al fresco en el interior de la *cúpula*.



Iconografía

El gran relieve central representa **La Asunción de la Virgen**. La pintura del interior de la cúpula trata el tema de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen del relieve central.

Datos Históricos

Retablo neoclásico de la segunda mitad del siglo XVIII. Las pinturas de la cúpula son del pintor murciano Andrés Ginés de Aguirre, autor del resto de los frescos que decoran la iglesia, realizados entre 1777 y 1778. Por un documento que recoge Jiménez Gómez de 4 de septiembre de 1777 se sabe que la suma que cobró el pintor por la realización de la pintura de la cúpula del retablo y la decoración de las pechinas de la iglesia ascendió a 3.500 reales.

CERCEDILLA

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SEBASTIÁN

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primer tercio del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 105.

Descripción

Retablo barroco de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, donde se disponen dos puertas de acceso al *camarín*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Las calles están separadas con cuatro *columnas salomónicas* de *orden compuesto* con el *fuste* decorado con racimos de uvas y querubines, se apoyan sobre *ménsulas* en el banco y sostienen trozos de *entablamento* con *modillones*. El ático se cierra en *medio punto* adaptándose a la arquitectura de la bóveda. En su centro, entre *pilastras* con querubines y decoración vegetal, figura una pintura al óleo sobre lienzo, que se remata con *tarja* entre segmentos de *frontón*. Sobre los trozos de entablamento se disponen ángeles sentados sobre plintos y *roleos*. Se decora con esculturas de *bulto redondo* de madera, en las calles laterales sobre ménsulas y en la central la talla está en una *bornacina* decorada con *doselete* con cortinaje sostenido por angelitos, y en la parte superior escudo.

Iconografía

En el ático el lienzo representa **La Asunción de la Virgen**. Los angelitos que rematan las columnas portan palmas del martirio.

Datos Históricos

Retablo barroco del primer tercio del siglo XVIII. En el escudo que figura en la calle central aparece una fecha: "1725". Ha

perdido toda la imaginería original a excepción de los angelitos decorativos. En el ático, el lienzo es barroco del siglo XVIII.

El retablo fue restaurado en 1955, según inscripción: "RESTAURADO EN LOS TALLERES D. EMILIO TUDANCA AÑO 1955 POR MANDATO DEL CURA PARROCO D. ENRIQUE VERA".



CHAPINERÍA

IGLESIA PARROQUIAL DE LA CONCEPCIÓN

Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
Siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 132-133.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo* dividido en tres *calles* y *ático*. Las calles están separadas por *columnas salomónicas* con el *fus-*

te decorado con pámpanos que apoyan sobre unos grandes *mensulones* en el banco. El ático es de *medio punto*. En el centro, entre pilastras decoradas con niños, vemos un Crucifijo. Toda la superficie se encuentra adornada con profusa decoración vegetal. En las calles laterales se disponen esculturas de *bulto redondo* sobre grandes *ménsulas*. En la central, debajo de la imagen titular, aparece el sagrario.



Iconografía

En las calles laterales de izquierda a derecha, imagen de la **Virgen Dolorosa** y **San Juan Evangelista**; en la central, **La Inmaculada Concepción**, y en el ático Crucifijo sobre un fondo pintado.

Datos Históricos

Retablo rococó del siglo XVIII de la escuela castellana. En la parte delantera del retablo, y separada del mismo, vemos una mesa de altar con elementos reaprovechados procedentes del propio retablo.

FUENLABRADA

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN PROTOMÁRTIR

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primer tercio del siglo XVIII.

CANTÓ, A., 1928, 147; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 151; MARTÍN GONZÁLEZ, 1983, 356; ÍDEM, 1989, 123; ÍDEM, 1993, 20-22, 149; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 86; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 1971, 21; SULLIVAN, 1989, 229.

Descripción

Retablo-bornacina de madera dorada y policromada. Tiene *zócalo*, un *cuerpo* dividido en tres *calles* y *ático*. Las calles están divididas por *columnas salomónicas* con *fuste* decorado con guirnaldas de pámpanos que se apoyan sobre grandes *mensulones*. Sobre ellas se dispone un *entablamento* decorado con guirnaldas y *ménsulas* que soportan la *cornisa* sobre la que carga el ático. El ático es de *medio punto* con forma *abocinada*, tiene profusa decoración de *roleos* que se acentúa en la parte central. El retablo se decora con esculturas de *bulto redondo* en hornacinas con *doseles* en las calles laterales y gran lienzo al óleo en la calle central rodeado de angelotes y cortinajes.

En la parte inferior de la calle central y debajo del lienzo se sitúa el *tabernáculo*. Es de madera dorada. Tiene planta central poligonal. Es de dos cuerpos, decorados con pares de columnas y se remata con *cápula* y *linterna*.

Iconografía

En las calles laterales aparecen las tallas de **San José con el Niño** en el lado izquierdo, y **San Isidro** en el lado derecho. En la calle central vemos un lienzo cerrado en medio punto representando **El Martirio de San Esteban**. En el ático grupo escultórico del Espíritu Santo rodeado de ángeles y querubines.

Datos Históricos

Retablo barroco del primer tercio del siglo XVIII. Atribuido al escultor José Benito de Churriguera, se podría fechar en torno a 1707 y sigue el modelo del realizado para la Iglesia de San Esteban de Salamanca y el de la Iglesia de San Salvador de Leganés. Las tallas están también atribuidas a Churriguera. El gran lienzo es una copia anónima del siglo XVIII del que ejecutó Claudio Coello para la iglesia salmantina. Pérez Sánchez matiza la datación de este lienzo en sus comentarios al retablo de esta misma publicación, suponiéndolo una obra de fines del siglo XVII realizado por un autor cercano al taller del pintor Claudio Coello.

El retablo de la parroquia de San Esteban, en Fuenlabrada, aunque no ha sido todavía documentada su ejecución, responde perfectamente al estilo de José Benito Churriguera y debe haberse realizado en fecha no muy lejana al mayor de la iglesia del Salvador de Leganés, tan próxima geográficamente. Seguramente su fecha no estará demasiado distante de la de 1701-1707 en que se realizó este conjunto.

También se relaciona muy directamente con el gran retablo de San Esteban de Salamanca, obra capital de Churriguera.

Las grandes ménsulas, en que apoyan las cuatro grandes columnas salomónicas, son muy semejantes, así como la relativa lisura de los entablamentos que acusan su



las obras del primer tercio del siglo y difiere radicalmente de los Sagrarios de Churriguera y su círculo.

El lienzo de la calle central, que como en Leganés, remata en medio punto y penetra en el ático rompiendo violentamente la línea del entablamento, no es sino una copia del de Claudio Coello en el retablo de Salamanca. Su fidelidad y discreta calidad, permite suponer que se realizase en el taller de Coello, antes del traslado del original a Salamanca (1693, fecha de la muerte de Coello), o que su autor dispusiese de un boceto muy detallado. Es posible que el lienzo sea inmediatamente anterior al retablo, al revés de lo que solía ser habitual.

A.E.P.S.

fuerte horizontalidad, en contraste con la rica talla decorativa. A diferencia de Leganés, —donde los cascos de la bóveda de cuarto de esfera que lo remata, muestra las nervaduras y los campos lisos— aquí todo el cascarón se recubre de menuda talla y en el centro, bajo la cartela, el calado grupo del Espíritu Santo rodeado de ángeles presta un dinámico remate al conjunto. El sagrario, que, como es habitual en los retablos mayores, centra la calle mayor bajo un arco, debe ser obra aprovechada de otro anterior, pues su severa arquitectura de elegante clasicismo, se relaciona con

GETAFE

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Tercer tramo lado derecho de la Iglesia.
RETABLO DE LA INMACULADA.
Siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 160.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Se apoya sobre un zócalo. Tiene banco, un cuerpo dividido en tres calles y ático. Cuatro columnas salomónicas de orden corintio decoradas con pámpanos, enmarcan las calles laterales y se apoyan sobre ménsulas en el banco. En la calle central figura una hornacina que se remata con tarja, sobre cuatro ménsulas que forman parte del banco, en cuyos extremos vemos óleos sobre lienzo. Las columnas sostienen un entablamento con modillones y decoración vegetal, que sustenta al ático. En éste vemos pilastras cañeadas decoradas con festones que soportan una moldura curva decorada con motivos vegetales, enmarcando un lienzo al óleo que se remata con tarja; a ambos lados profusa decoración de hojarasca y roleos. Se decora con esculturas de bulto redondo en madera.

Iconografía

En el banco están los lienzos que representan a **Santa Catalina** en el lado izquierdo y **Santa Lucía** en el derecho. En las calles laterales de izquierda a derecha **San Ambrosio** y **Santo Obispo**. En el ático el lienzo recoge el tema de **La Trinidad**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña del siglo XVIII. Toda su decoración es original a excepción de **La Inmaculada** de la hornacina central aunque se apoya en pedestal de la época.

La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena está declarada Monumento Histórico Artístico por Decreto de 9 de mayo de 1958.



GETAFE

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Nave de la izquierda.

RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN.

Primer tercio del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970. 158.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Las calles se dividen con cuatro *columnas salomónicas* de *orden corintio* con *fuste* decorado con racimos de uvas y pámpanos, que se apoyan sobre *ménsulas* en el banco y sostienen un *entablamento*

con *modillones*. El ático se cierra en medio punto, en su centro vemos una *bornacina* con escultura de *bulto redondo* de madera, y se remata con un grupo escultórico. A ambos lados figuran paneles decorados con motivos vegetales. En las calles del cuerpo principal figuran esculturas de bulto redondo. A la altura del banco y sobre el altar se dispone el sagrario de madera con la puerta decorada con relieve.



Iconografía

En la puerta del sagrario vemos relieve representando a **Cristo resucitado**. En la calle lateral izquierda talla de **San Antonio de Padua**. En el ático talla del **Arcángel San Rafael**, en la parte superior, a modo de remate, el Espíritu Santo en forma de Paloma entre nubes y rayos.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela madrileña del primer tercio del siglo XVIII. Ha perdido su imaginería original que ha sido sustituida por las tallas de **San Antonio de Padua** y del **Arcángel San Rafael** que son coetáneas al retablo. El resto de las imágenes son modernas.

La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena está declarada Monumento Histórico Artístico por Decreto de 9 de mayo de 1958.

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN

Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
Siglo XVIII.

Inventario Artístico de la provincia..., 1970, 162.

Descripción

Retablo-bornacina de madera en su color. Se apoya sobre *zócalo*, tiene *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático* en forma de *casarón* que se adapta a la cubierta de la bóveda. Las calles se separan con cuatro columnas. Las dos exteriores son *salomónicas* de *orden corintio* con *fuste* decorado con motivos vegetales, y las dos interiores, también de orden corintio, con fuste acanalado con guirnalda de flores en la parte superior y la zona inferior lisa con decoración vegetal. Las columnas se apoyan sobre *ménsulas* en el banco. Sostienen trozos de *entablamento* con *modillones*. En el ático los gajos se decoran con profusa ornamentación vegetal y de hojarasca y se cierra en el centro con motivo decorativo de nubes y rayos. Sobre los trozos de entablamento se disponen cuatro grandes *ménsulas* en las que aparecen esculturas de *bulto redondo*.

El retablo se decora con imágenes de bulto redondo en las calles laterales y una pintura en la central.

En la parte inferior de la calle central vemos un *tabernáculo*, en madera dorada, de planta centrada con ocho columnas salomónicas de orden corintio que sostienen una *cúpula* coronada con cruz.

Iconografía

En las esculturas que aparecen sobre los trozos de entablamentos están representados ángeles.

Datos Históricos

Retablo barroco del siglo XVIII de la escuela castellana. Ha perdido toda su decoración original, conservándose sólo los ángeles decorativos.

No es infrecuente, pero no deja de ser curioso e interesante el poder hoy día observar la estructura de un retablo mayor en su imagen primaria, en su apariencia neta y desnuda, sin los efectos envolventes del oro y la policromía. Nos desvela el concepto estructural que en la etapa barroca siempre queda oculto por lo que al desnudo podemos apreciar el proceso arquitectónico del retablo en todo su valor material.

El artífice por causas que desconocemos, pero que muy bien pudieron ser de carácter económico, montó su obra ofreciéndola bajo esta visión particular, posiblemente a la espera de que un nuevo presupuesto la convirtiera en esa aparente ascua de fuego que fue hábito común de la época.

Pero esta obra y por tales circunstancias nos brinda un andamiaje constructivo infrecuente. Con su nítido montaje se nos ofrece la esencia y belleza de la madera al natural a la par que la complejidad de su impecable ensamblaje.

El retablo podría datarse en la última década del siglo XVII o primeros años del siglo XVIII. No es obra de plenitud barroca. Se concibe dentro de la proyectiva de Juan de Lobera, Ratés y Churriguera, in-



cluso retiene todavía algunos toques ornamentales bajo la impronta de Pedro de la Torre. Es un retablo de clara ascendencia madrileña. Su ritmo es dinámico y su repertorio ornamental efusivo. Pero su artifi-

ce es un gran recopilador de los elementos más firmes del pasado y del presente barroco madrileño.

V.T.M.

GRÑÓN

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN

Crucero.

RETABLO DE LA VIRGEN (lado derecho).

RETABLO DE SAN ISIDRO (lado izquierdo).

Segunda mitad del siglo XVIII.

Inventario artístico de la provincia..., 1970, 162; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 308.

Descripción

Pareja de retablos de planta cóncavo-convexa de madera dorada. Tienen *banco*, un *cuerpo* y *ático*. Dos columnas de *orden compuesto* con *fuste* con decoración vegetal, enmarcan cada una de las *bornacinas* y se apoyan sobre *ménsulas* en el banco. Los áticos se apoyan en un *entablamento* partido y decorado con *modillones*. En éstos vemos dos espacios vacíos enmarcados por *pilastras* con *festones* y rematados por una moldura curva decorada con *tarja* central.

Iconografía

Las imágenes que figuran en ambos son modernas y representan a **la Virgen** y **San Isidro**, respectivamente.

Datos Históricos

Retablos barrocos de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII. Han perdido toda la decoración original.



LEGANÉS

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SALVADOR

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Principios del siglo XVIII.

BONET CORREA, A., 1962, 34; CANTÓ, A., 1928, 160; GARCÍA Y BELLIDO, A., 1929, 41; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 174-175; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 356; ÍDEM, 1989, 123; ÍDEM, 1993, 20-22, 147-149; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 86; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 1971, 21, 34, 50; ÍDEM, 1972, 25-30; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1965, 55.

Descripción

Retablo-bornacina de madera dorada y policromada. Tiene *zócalo*, *banco*, un *cuerpo* dividido en tres *calles* y *ático*. Las calles están divididas por cuatro *columnas salomónicas* con *fuste* decorado con guirnaldas de pámpanos que se apoyan sobre grandes *mensulones*. Sobre ellas se dispone un *entablamento* partido decorado con guirnaldas y *ménsulas* sobre las que carga el ático. Rematando cada una de las columnas figura una escultura de *bulto redondo*. El ático es de *medio punto* con forma *abocinada*, con decoración de hojarasca que se acentúa en la parte central con un grupo escultórico rodeado de nubes y querubines.

El retablo se decora con esculturas de bulto redondo en hornacinas con cortinajes y en la calle central un gran lienzo.

En la parte inferior en la calle central y debajo del lienzo se sitúa el *tabernáculo*. Es de planta central, con un cuerpo decorado con columnas salomónicas y se remata con *cúpula* y *linterna*. En su interior aparece otro tabernáculo más pequeño, de igual estructura. Queda enmarcado todo este conjunto con un gran dosel a modo de cortinaje sostenido por angelitos. Se apoya en una gradería decorada con motivos vegetales.

Iconografía

En las calles laterales tallas representando a los Cuatro Evangelistas, de iz-

quierda a derecha: **San Lucas, San Juan, San Mateo y San Marcos**. En la calle central un lienzo cerrado en medio punto que trata el tema de **La Transfiguración**. En el ático sobre las cuatro columnas las tallas de figuras sedentes de las Virtudes, de izquierda a derecha: **La Esperanza, La Fe, La Caridad y La Fortaleza**. En el centro rematando el lienzo, dos ángeles músicos y sobre éste **El Padre Eterno**.

Datos Históricos

Retablo barroco de principios del siglo XVIII. Fue contratado por la Villa de Leganés en 1701 al arquitecto y escultor José Benito de Churriguera, quien tuvo que someterse a las trazas de los arquitectos Manuel de Arredondo y José Jiménez realizadas en 1700, trazas que Churriguera mejoró y adornó siguiendo el modelo de la Iglesia de San Esteban de Salamanca. La obra se ajustó con el artista en 55.000 reales, pero esta suma se amplió en 1703 con un incremento de 9.592 reales. A fines de 1704 el retablo estaba prácticamente concluido, aunque todavía se realizaron algunas pequeñas obras en 1707 por las que cobró el arquitecto 2.200 reales. Asimismo, Churriguera ejecutó la decoración escultórica. Los trabajos de dorado se contrataron el 24 de abril de 1705 con el maestro dorador alcalaíno Manuel Roque Zaonero por 70.000 reales, y esta tarea se concluyó en 1710. El lienzo central es obra del pintor italiano Francesco Leonardoni, está firmado y fechado en el ángulo inferior de-

recho: "FRAN^o LEONARDON^o / VENET^o F.t 1702", y fue una donación hecha por el Marqués de Leganés. El tabernáculo exterior es obra también de José Benito de Churriguera, sin embargo el interior parece obra anterior, probablemente, según Rodríguez G. de Ceballos, sea una realización de Andrés García contratada en 1679.

El retablo fue restaurado en 1981 por el Instituto de Conservación de Restauración de Obras de Arte.

El retablo mayor de la parroquia de El Salvador de Leganés es obra muy característica del que ha de ser el estilo significativo del "Churrigueresco". Perfectamente documentado entre 1701, en el que se contrató su realización según una traza que había dado Manuel Arredondo, y 1705, cuando debía estar acabado, pues se trata ya de su dorado, José Benito de Churriguera, que acababa de concluir el gran retablo de San Esteban de Salamanca, utiliza aquí muchos de los recursos que allí empleó con magnificencia extraordinaria. Las riquísimas columnas salomónicas enguinaldadas, que en Salamanca que se remataban por entablamentos que sostenían el arco del cascarón del ábside y las pilastras del ático- sostienen aquí unas hermosas estatuas de Virtudes que atestiguan la maestría de Churriguera como escultor. El lienzo de Leonardoni que centra el conjunto rompe la línea del entablamento, y penetra en el espacio del cascarón, mientras que en Salamanca, el lienzo del titular se ceñía al recuadro del ático, aquí inexistente, y el gran Sagrario-manifestador, llenaba por entero la calle central. Aquí, ésta se coloca más bajo sobre una gradilla que arranca desde muy abajo, a nivel inferior a las grandes ménsulas, y se encuadra en un gran pabellón aún más ostentoso que en Salamanca.

Las imágenes de las hornacinas, de movidísima silueta, y la relativa asimetría del

dibujo de las cartelas, de talla nerviosa y aristada, se presentan ya como un anuncio de la sensibilidad dieciochesca.

A.E.P.S.



IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SALVADOR

Crucero.

RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN (lado derecho).**RETABLO DE LA INMACULADA (lado izquierdo).****Primer tercio del siglo XVIII.**CORELLA SUÁREZ, M^o P., 1979, 85; CORELLA SUÁREZ, M^o P., y VILLARREAL, E., 1987, 62; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 174; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 311.**Descripción**

Pareja de retablos de madera dorada y policromada. Tienen *banco*, un *cuerpo* y *ático*. A ambos lados de la *bornacina* central se disponen cuatro *columnas salomónicas* de *orden compuesto* con *fuste* decorado con guirnalda de racimos de uvas y pámpanos, que se apoyan sobre *ménsulas* y se rematan con *entablamento* partido con *modillones*. Las hornacinas se rematan con dosel y cortinaje sostenido por angelitos. En los áticos vemos en el centro un rompimiento de Gloria, enmarcado por *pilastras cajeadas* que sostienen una moldura curva decorada con *tarja* con querubín. Cuatro esculturas de *bulto redondo* se disponen a modo de remate de las columnas.

Iconografía

Las esculturas del ático representan ángeles. En el retablo de la Inmaculada figura representando al óleo sobre tabla el **Buen Pastor** en la puerta del sagrario.

Datos Históricos

Retablos barrocos del primer tercio del siglo XVIII de la escuela castellana. Se pueden fechar entre 1720 y 1735, siendo obra algo posterior a los retablos de Churriguera que adornan la Iglesia. Han perdido la imaginería que los adornaba, siendo sustituida por las imágenes del **Sagrado Corazón de Jesús** y **La Inmaculada**. Pri-

mitivamente el del Sagrado Corazón estuvo dedicado a la **Virgen del Rosario**.



LEGANÉS

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SALVADOR

Crucero.

RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN DE CRISTO (lado derecho).

RETABLO DE SAN JOSÉ (lado izquierdo).

Primer tercio del siglo XVIII.

BONET CORREA, A., 1962, 34; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1979, 85; CORELLA SUÁREZ, M^a P., y VILLARREAL, E., 1987, 62; GARCÍA Y BELLIDO, A., 1929, 57; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 174-175; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1971, 21, 34, 50; IDEM, 1972, 32-33; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 311.

Descripción

Pareja de retablos de madera dorada y policromada. Tienen *banco*, un *cuerpo* y *ático*. A ambos lados de la *bornacina* central vemos dos pares de *columnas salomónicas de capitel compuesto* y *fuste* decorado con guirnalda de racimos de uva y pámpanos, que se apoyan sobre *ménsulas* dispuestas en el banco y se rematan con *entablamento* partido. En el centro se dispone una gran *tarja* decorando las hornacinas centrales. Los áticos están formados por pinturas de forma ovalada al óleo sobre lienzo, y se rematan con una gran moldura curva adornada con tarja y querubín; a ambos lados, y a modo de remate de las columnas, se disponen angelitos y florones. Enmarcando todo el cuerpo principal figuran cortinajes y guirnalda sostenidos por angelitos.

Iconografía

Retablo de la Transfiguración

En el lienzo del ático se representa **La Transfiguración de Cristo**.

Retablo de San José

En el lienzo del ático se representa **Los desposorios de la Virgen**.

Datos Históricos

Retablos barrocos realizados entre 1717 y 1720 por el arquitecto y escultor José Benito de Churriguera ajustados con el artista en 16.000 reales. Los dos retablos han perdido las imágenes que se disponían en las hornacinas: **San José** y **San Salvador**, obras asimismo de Churriguera, siendo sustituidas por una moderna de San José en el de **Los Desposorios** y, en el de **La Transfiguración**, por una Virgen del Carmen también moderna.

El retablo de la Transfiguración fue restaurado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid en 1990. Mientras que el de San José ha sido restaurado por la misma parroquia.

LEGANÉS

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SALVADOR

Capilla, lado derecho.

RETABLO DE SANTIAGO MATAMOROS.

Siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 175; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 311-312.



Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Consta de *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Las calles están separadas por cuatro columnas de *orden corintio* sobre las que apoya un *entablamento* partido con *modillones*. El *ático* termina en medio punto y tiene dos *pilastras cajeadas* que enmarcan una pintura, al óleo sobre lienzo, y se remata por una *tarja* central. Las calles laterales tienen en su parte superior dos escudos heráldicos idénticos y en la calle central vemos un lienzo. En el *banco*, la puerta del *sagrario* se decora con una pintura al óleo sobre tabla.

Iconografía

En la puerta del *sagrario* está representado **San Antonio de Padua**. En la calle central un lienzo con **San Antonio de Padua** y en el *ático* la pintura de **Santiago Matamoros**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela castellana. Las pinturas del *sagrario* y del *ático* son de la misma época. Anteriormente ocupaba la calle central una escultura barroca que representaba a la Inmaculada Concepción. Actualmente ha sido sustituida por un lienzo de San Antonio de Padua. Han desaparecido las esculturas de las calles laterales.

LEGANÉS

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SALVADOR

Nave derecha.

RETABLO DE LA VIRGEN DOLOROSA.

Siglo XVIII.

CORELLA SUÁREZ, M^o P., 1979, 85; CORELLA SUÁREZ, M^o P. y VILLAREAL, E., 1987, 62;
Inventario artístico de la provincia..., 1970, 174.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Se apoya sobre un zócalo. Tiene banco, un cuerpo y ático. Dos parejas de columnas salomónicas de orden corintio enmarcan la hornacina central trilobulada. Las columnas se apoyan en ménsulas con querubines en el banco y sostienen un entablamento con modillones. El ático se cierra en medio punto y en el centro se adorna con tarja y grupo escultórico. El cuerpo se enmarca con decoración vegetal, rocalla y querubines, a modo de guardapolvos. El retablo se decora con escultura de bulto redondo.

Iconografía

El motivo escultórico, con el que se remata la tarja central del ático, representa el **Paño de la Verónica** sostenido por ángeles y querubines sobre fondo de nubes y rayos.

Datos Históricos

Retablo barroco del siglo XVIII de la escuela del escultor José Benito de Churriguera. Ha perdido la decoración escultórica que iría en las peanas de los *intercolumnios* en la hornacina central, así como el Cristo crucificado que se disponía sobre aquella.



LEGANÉS

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SALVADOR

Nave izquierda.
RETABLO DE LA ASUNCIÓN.
Segundo tercio del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la provincia..., 1970, 175.



Descripción

Retablo de madera dorada de planta cóncavo-convexa. Tiene *banco*, un *cuerpo* y *ático*. La *bornacina* central en la que hay una talla en madera, se enmarca por dos columnas de *orden compuesto* con decoración vegetal, y dos pequeños *estípites* también con decoración vegetal y querubines. Las columnas sostienen trozos de *entablamento* con modillones, sobre los cuales se disponen segmentos de *frontón* curvo en los que vemos esculturas de *bulto redondo* de madera. Estos segmentos enmarcan la hornacina del ático que se remata con *aletones* y en el centro *tarja* adornada con querubín; en ella vemos escultura de bulto redondo de madera.

Iconografía

En la hornacina central aparece la imagen de **San Francisco**. Sobre los segmentos de frontón que rematan las columnas se sitúan dos ángeles, y en la hornacina del ático la imagen de **La Asunción**.

Datos Históricos

Retablo barroco del segundo tercio del siglo XVIII. Ha conservado su decoración original.

MADRID

IGLESIA DE SAN ANTÓN

Iglesia de las Escuelas Pías (o de los Escolapios) de San Antón.
Presbiterio.

RETABLO MAYOR.
1802.

CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 76-78.; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 210; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 134; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 132-134; NIETO ALCAIDE, V., 1980, 1377; OLAGUER-FELIÚ ALONSO, F., 1978, 219; TAMAYO, A., 1946, 173; TORMO, E., 1927, 1985, 192.

Descripción

Retablo de madera estucada y escayola policromada imitando mármoles de colores, compuesto por *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco se organiza con paneles *cafeados* que se adelantan formando el *basamento* para las columnas del cuerpo superior. Sobre la parte central del banco se sitúa el *tabernáculo* en forma de templete circular sobre columnas y *pilastras* de *orden compuesto*, que remata en estructura cupular con la figura de la Fe coronándola, y en cuyo interior hay un grupo escultórico. El cuerpo es de una sola *calle con hornacina de medio punto* en el centro donde se dispone una escultura de *bulto redondo*. Enmarcando la hornacina se sitúan cuatro columnas compuestas (dos a cada lado), exentas las interiores y adosadas las de los extremos. El paso entre cuerpo y ático se efectúa mediante *entablamento* moldurado con friso decorado con temas vegetales. El ático es un *frontón* triangular y sobre él se encuentra un haz de rayos dorados envolviendo la Paloma del Espíritu, a su alrededor aparecen querubines en relieve y dos ángeles de bulto redondo.

Iconografía

En el tabernáculo se sitúa el grupo escultórico de pequeño tamaño de **El Calvario**. En la hornacina del cuerpo se halla la escultura de **San Antón**.

Datos Históricos

El retablo fue realizado en 1802 por el arquitecto Francisco Rivas dentro de un lenguaje neoclasicista riguroso. El grupo del Calvario, realizado en marfil policromado, es obra del siglo XVII según Tovar o del XVIII según García Gutiérrez. El tema de San Antón se debe a las manos del escultor Pablo Cerda y se data en 1796, es probablemente una realización, siguiendo a Tormo, para los Antonianos (Hermanos Hospitalarios de San Antón), rectores del templo previamente a la llegada de los Escolapios en el inicio del siglo XIX. Es en este momento (1802) cuando se produce la reforma del interior del edificio y la construcción del altar mayor, siendo responsable de estas obras el mismo arquitecto Rivas. Es obligado reseñar que hasta hace unas décadas en el retablo mayor se encontraban las esculturas de San José de Calasanz y San Camilo atribuidas también a Cerda que ahora están en otras dependencias.



Vista interior de la iglesia con el Retablo Mayor y el de San José de Calasanz, en la fotografía no aparecen las reliquias y tallas que adornan actualmente el segundo retablo.

MADRID

IGLESIA DE SAN ANTÓN

Iglesia de las Escuelas Pías (o de los Escolapios) de San Antón.
Nave, lado derecho.

RETABLOS DE LA INMACULADA Y DE SAN JOSÉ DE CALASANZ.
Transición de los siglos XVIII-XIX.

CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 76-78; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 210-211; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 134-135; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 132; NIETO ALCAIDE, V., 1980, 1378; OLAGUER-FELIÚ ALONSO, F., 1978, 219; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1965, 386; TAMAYO, A., 1946, 173; TORMO, E., 1927, 1985, 192-193.

Descripción

Los dos retablos no son iguales, pero responden al mismo estilo. Los dos se hallan en el lado derecho de la nave y están realizados en los mismos materiales: maderas y escayolas policromadas imitando mármoles de colores.

Primer retablo desde los pies: se compone de *banco*, y un solo *cuerpo*. El banco se presenta escalonado con paneles *cajeados*; el cuerpo es de una *calle* con *hornacina* de *medio punto* para escultura de *bulto redondo* entre dos columnas *dóricas* sobre *retropilastras* del mismo orden, por la parte superior se cierra en *entablamiento* con *triglifos* y *metopas* decoradas con temas florales. Encima del entablamiento y rematando el conjunto aparece anagrama mariano en un haz de rayos y a los lados dos jarrones que coinciden en altura con las columnas.

El segundo retablo se estructura en banco y cuerpo principal. El banco se organiza en paneles verticales y en el escalonamiento central se dispone una urna para reliquias. El cuerpo está compuesto por caja central rectangular para lienzo entre dos pilastras adosadas *jónicas*. El conjunto se remata con entablamiento corrido sin ornato y se corona con un *medallón* radiante con anagrama.

Iconografía

En la hornacina del primer retablo se sitúa la escultura de la **Inmaculada**. En el segundo retablo aparecen las reliquias de **San Valentín, Mártir** y el gran lienzo de **La Última Comunión de San José de Calasanz**.

Datos Históricos

Los dos retablos pertenecen al mismo estilo neoclásico severo, propio de la transición de los siglos XVIII y XIX, aunque probablemente ya dentro de la centuria decimonónica, sobre todo en el caso del segundo que es realmente un "marco" para el lienzo central, obra del pintor Francisco de Goya, pintura que aparece firmada y fechada en 1819 y por la que el artista cobró 16.000 reales. No obstante, es necesario señalar que el lienzo original no se encuentra en este retablo sino en otras dependencias y que el cuadro que se puede ver es una copia posterior. Sobre el banco del retablo hay dos esculturas que no forman parte de él pero que señalamos por su calidad, se trata de San Pablo Ermitaño (izquierda) y San Miguel (derecha), ambas de madera policromada y realizadas en el siglo XVIII.

La escultura del primer retablo es una Inmaculada del siglo XVIII realizada, como es tradicional en España, en madera dorada y policromada.

MADRID

IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES

Antes de los Portugues.

Iglesia de la Hermandad del Refugio.

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Segunda mitad del siglo XVIII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 112-113; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 84-86; COSSÍO Y GÓMEZ-ACEBO, M., 1921, 12; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 138; GÓMEZ MORENO, M^o E., 1963, 110; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 80; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 141; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 258; PÉREZ PASTOR, C., 1914, 872; PONZ, A., 1776, 1782, 214-215; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 71; SÁINZ DE ROBLES, F.C., 1980, 1323-1324; TAMAYO, A., 1946, 96; TORMO, E., 1927, 1985, 159-161.

Descripción

El retablo está realizado en mármol y maderas policromadas imitando mármoles de colores. Se presenta como una gran *hornacina de medio punto* excavada en el muro y está formado por *banco*, *cuerpo principal* y *ático*. El banco se organiza mediante paneles *cajeados* salientes y *retranqueados*. El primer cuerpo se presenta *abocinado* y en el centro se abre una hornacina de medio punto entre dos columnas *corintias* sobre *retropilastras* del mismo orden, dejando un espacio al interior semiesférico donde se sitúa una escultura de *bulto redondo* sobre pedestal. Aparecen también grupos de querubines y guirnaldas de flores y frutos ornamentando el conjunto. El ático se forma con la parte superior del medio punto del cuerpo bajo y en los ángulos aparecen los inicios de un *frontón* curvo partido. Todo forma un *cascarón* con decoración de querubines en relieve y haz de rayos dorados. En la parte superior y sobre el muro se halla un ángel de bulto que sostiene un escudo y un águila al otro lado, entre guirnaldas vegetales.

Sobre el altar se encuentra un *tabernáculo* exento de planta centralizada organizado con arco de medio punto en el frente y tres *vanos adintelados* en los lados y parte posterior. Los vanos apoyan sobre columnas pareadas *compuestas* sobre *pilastras* del mismo orden. El conjunto re-

mata en *cupula* con nervaduras y cajas relevadas coronada en estructura radiante sobre esfera. El tabernáculo es de mármoles de colores combinados.

Iconografía

La única escultura exenta del retablo se halla en la hornacina central y representa a **San Antonio de Padua**.

Datos Históricos

Este retablo vino a sustituir a uno anterior que había sido realizado en el primer tercio del siglo XVII, siguiendo las trazas de los arquitectos Miguel Tomás y Juan Garrido, siendo dorado en 1632 por Francisco de Pineda. Este antiguo retablo llevaba pinturas de Vicente Carducho (cuatro de ellas se conservan aún en la Sacristía), además de la escultura del titular de la iglesia obra del artista de origen portugués afincado en Madrid, Manuel Pereira. Este retablo se sustituyó en tiempos de Carlos III por el que hoy se puede contemplar, obra –según Ponz– del arquitecto Miguel Fernández con decoraciones escultóricas de Francisco Gutiérrez, realizándose todo el conjunto en la segunda mitad del siglo XVIII, a excepción de San Antonio de Padua que formó parte del antiguo retablo y es por tanto obra de hacia 1633 de Pereira.



MADRID

IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN REAL DE CALATRAVA

Iglesia del Antiguo Convento de Religiosas de la Orden de Calatrava.

Vulgo: Calatravas.

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

1720 - 1724.

BONET CORREA, A., 1962, 21-39; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 125-126; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 118-119; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 50; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 356-358; ÍDEM, 1989, 150, 152, 155; ÍDEM, 1993, 16, 149; PONZ, A., 1776, 1782, 256; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 86; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 1971, 32-35; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1965, 55; SANZ GARCÍA, J. M^o., 1980, 1250; TAMAYO, A., 1946, 129; TORMO, E., 1927, 1985, 151-152; TOVAR, V., 1983, 318.

Descripción

Retablo de madera dorada y polieromada que aparece como una gran *bornacina de medio punto* rehundida, y se compone de *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco es muy alto y se forma con paneles salientes y *retranqueados* con grandes *ménsulas* decoradas con temas vegetales que sirven de base a las columnas del cuerpo del retablo; la parte superior del banco aparece volada y se escalona en el centro donde se dispone un arco de medio punto bajo el cual se halla el *tabernáculo*. El tabernáculo es doble, al exterior es un templete de planta centralizada organizado en cuatro arcos de medio punto que apoyan sobre ocho columnas pareadas de orden *compuesto*, la estructura se cierra en *cúpula* sobre *tambor* y en su interior aparece otro templete centralizado y sin vanos. El cuerpo del retablo se dispone en torno a una gran *calle* central rehundida en medio cilindro, a los lados hay columnas compuestas (dos a cada lado) que presentan ornamentos vegetales y *panoplias* en relieve; tras las columnas se halla un fondo con *retropilastras* del mismo orden y relieves de escudos y vegetaciones. En la parte baja de las columnas se encuentran dos esculturas de *bulto redondo* y en la calle central, bajo dosel, aparece otra escultura que se sitúa sobre un pedestal con ornamento de banderas y ángeles a los lados. El paso entre cuerpo y ático se hace mediante *en-*

tablamento decorado con *modillones* y *tarjas*. El ático presenta una estructura de *bóveda de cascarón* y lleva en la parte inferior un arco de medio punto y sobre éste una estructura de templete. Adornando todo el conjunto aparecen relieves de angelitos, tarjas y guirnalda vegetales, además de dos esculturas de bulto redondo, una bajo el arco y otra en la estructura superior.

Iconografía

En el cuerpo del retablo encontramos dos esculturas modernas en la parte inferior de las columnas: **Sagrado Corazón de Jesús** (izquierda) y **Sagrado Corazón de María** (derecha), en la calle central se halla la escultura de **San Raimundo, Abad de Fitero**. En el ático y de abajo-arriba se disponen las esculturas de **La Inmaculada** y **El Salvador**.

Datos Históricos

El retablo, según las noticias documentales recogidas por A. Bonet, fue un encargo realizado en 1720 por la Orden de Calatrava al arquitecto José de Churriguera, quién elaboró el proyecto entre 1721 y 1724, este retablo sería su última obra pues el artista falleció en 1725. El arquitecto cobró por la realización del conjunto 80.000 reales de un primer pago en 1723 y en 1724



recibió en dos pagos sucesivos más 300 doblones y 3.000 reales, por la documentación recogida se sabe que en esta última fecha ya estaba dorada la obra. Este retablo vino a sustituir a uno anterior realizado entre 1686 y 1688, según Ponz y Tormo, con un gran lienzo central del pintor Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia firmado en 1688 con el tema de "San Diego Velázquez en batalla contra los infieles", no obstante en 1720 se decide cambiar este retablo por el que ahora se puede contemplar. El repertorio escultórico venía siendo atribuido al escultor Pablo González Velázquez pero es necesario precisar que Bonet demuestra que es obra del mismo Churriguera así como desmiente la advocación del Santo que aparece en el cuerpo principal, denominado por Tormo "San Diego Velázquez", pero que sin embargo se trata de San Raimundo Abad de Fitero, cuyo proceso de canonización comenzó en 1652 y cuya escultura decidió poner la Orden de Calatrava en 1718 en el nuevo retablo que sería trazado dos años después como ya hemos mencionado. Finalmente es obligado añadir la presencia hasta mediados de nuestro siglo de dos esculturas que debieron ocupar el lugar de los Sagrados Corazones modernos, nos referimos a los Santos Benito y Bernardo, obras asimismo de Churriguera, que recogen Tormo y Tamayo en sus publicaciones y que actualmente no se hallan en el retablo.

Pertenece esta obra a la etapa de madurez del arquitecto José Benito Churriguera, en la que su arte adquiere mayor flexibilidad, abierto a nuevas corrientes. Ello no impide el que se mantenga su peculiar dinámica y su personal concepción escenográfica.

En esta obra establece como hecho relevante, una estructura física basada en el arco triunfal, que relaciona formalmente con el arco de la arquitectura real de la iglesia que encuadra el presbiterio estableciéndose entre ambos una sutil concordancia.

El arquitecto despliega un orden clásico

puro y consistente, lo cual conduce a una experiencia barroca sin violencias ni tensiones, con evidente abandono de los estímulos estructurales y plásticos que le habían caracterizado en su etapa precedente.

El espacio entre las columnas es holgado y ligero para dar paso a la creación de un órgano de apariencia teatral, que sirve a modo de baldaquino, para la presentación de la imagen principal, San Raimundo Abad de Fitero, escultura erigida con aire triunfalista fondeada sobre un espacio bien definido. La estatua se hace visible sobre el amplio espacio interno imprimiendo al centro del retablo un nuevo acento, visualmente poderoso.

En esta obra singular se apunta la influencia francesa, por la presencia de trofeos militares muy próximos en su diseño a los que se prodigan en el barroco en torno al reinado de Luis XV. Esta filiación también se advierte en los segmentos laterales donde aparecen espejos con marcos rococós. La propia estructura general del retablo, es decir, su andamiaje arquitectónico, conserva ecos de Oppenord, de Lepautre y de F. Mansart.

En planta se desarrolla en forma semicircular, dando paso a una concavidad que acoge el altar-baldaquino alzado sobre bellas columnas pareadas. Está flanqueado por aletones contracurvos encuadrando el arco en medio punto acascarolado y rebajado. El conjunto lo complementa un tabemáculo encajado en otro baldaquino de menor tamaño.

Es un conjunto sobrio y equilibrado, en el que se abandona el profuso ornamento y se recupera la columna acanalada que se envuelve en panoplias. Como trasfondo de la imagen principal, con cierto aire grandilocuente, se perfila un dosel con guardamalleta como detalle adicional escénico de la composición.

V.T.M.

IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN REAL DE CALATRAVA

Iglesia del Antiguo Convento de Religiosas de la Orden de Calatrava.

Vulgo: Calatrasas.

Crucero, derecha e izquierda.

RETABLOS DE LA DOLOROSA Y DE LA INMACULADA.

1726 - 1727.

BONET CORREA, A., 1962, 39-43; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 127; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 120; *Inventario artístico Madrid Cap.*, 1983, 49; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1993, 155; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 88; TAMAYO, A., 1946, 129; TORMO, E., 1927, 1985, 151.

Descripción

Pareja de retablos iguales realizados en madera dorada y policromada y compuestos por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco aparece formado por paneles salientes y *retranqueados* con *cajas* decoradas con temas vegetales y *ménsulas* bajo las columnas del cuerpo superior. El cuerpo es de una *calle* con *hornacina de medio punto* decorada con vegetaciones donde se encuentra una escultura de *bulto redondo*. La hornacina se encuadra ente dos columnas *compuestas* sobre *retropilastras* del mismo orden, que llevan ornamentación vegetal en el *fuste*. En los extremos del retablo de la izquierda aparecen dos *ménsulas* para esculturas de pequeño tamaño. El paso entre cuerpo y ático se hace mediante *entablamento* moldurado con *modillones*, guirnalda vegetales y *tarja* central. El ático se organiza en caja central con remate de *voluta* y dos florones a los lados, la caja se ornamenta con *tarja* y motivos florales en relieve.

Iconografía

En la calle central del retablo de la derecha se sitúa **La Dolorosa**.

En la calle central del retablo de la izquierda se halla la escultura de **La Inmaculada**, a los lados hay dos imágenes modernas de pequeño tamaño: La Milagrosa (izquierda) y Virgen de Fátima (derecha).

Datos Históricos

Los dos retablos son obra del escultor y tracista de origen asturiano, pero afincado en la Corte, Juan de Villanueva Vardales, esta autoría fué dada por Bonet quien también recoge las fechas de ejecución de las obras: trazas de 1726, y último pago de junio de 1727 por la suma de 8.500 reales al haberse concluído los trabajos, por este mismo documento se sabe que ambos conjuntos no habían sido dorados todavía. En los retablos había unas imágenes actualmente desaparecidas: San Juan Bautista, San Diego de Alcalá y San Francisco, esta última probablemente fuera obra de Villanueva. Las esculturas que aparecen actualmente, a excepción de las dos imágenes pequeñas que son modernas, son obras anónimas del siglo XVIII, tanto La Inmaculada como La Dolorosa son de madera policromada, pero la última es una *imagen de vestir*.

En estos retablos se refleja la problemática que afecta a todas las obras que se ejecutan colaterales al retablo principal. No prescinden de las connotaciones del mayor a nivel estilístico y perspectivo instituyéndose en órganos inseparables. El autor ha sido fiel al churriguerismo pero también en estas obras se anuncia una desviación lingüística próxima a la experimentada por J.B. Churriguera en el retablo principal. Se opta abiertamente por el ornamento rococó en un despliegue de formas magnífico.



Emplazados ambos retablos sobre los machones amplios del crucero, pasaron a formar parte del fondo perceptivo plástico del templo. Se convierten en una respuesta de mayor atracción, más por razones superficiales que de espacio profundo. Sirven sin embargo para estimular con gran fervor la austera arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás.

No prescindiendo de su evidente conexión estilística con el retablo mayor, ambos presentan una estructura compleja en base a su propio entramado ornamental que a nivel comprensivo retienen detalles decorativos de raíz abstracta y orgánica, en sabia intrincación y técnica delicada.



Han sido conformados por breve basamento, cuerpo principal y ático, pero en su efecto visual creciente, este último cuerpo adquiere un inusitado valor ornamental convirtiéndose en el intervalo más activo de todo el conjunto. El arquitecto también ha tenido en cuenta las coordenadas espaciales que aunque escasamente profundas han sido resueltas en animado ritmo.

Contribuyen a que el foro delantero sea más excéntrico asumiendo una posición escorzada, que no en todos los casos fue afortunada.

V.T.M.

IGLESIA DEL CARMEN

Iglesia del antiguo Convento del Carmen Calzado.
Actual Parroquia del Carmen y San Luis Obispo.
Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Inicios del siglo XIX.

DÁVILA FERNÁNDEZ, M^a P., 1980, 186; FERNÁNDEZ, J., 1950, 39; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 88; GÓMEZ MORENO, M^a E., 1963, 318; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 63; *Inventario artístico Madrid Cap.*, 1983, 44; LLAGUNO, E. y CEAN BERMÚDEZ, 1829, 49; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 263-264; PONZ, A., 1776, 1782, 224-225; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 76; TORMO, E., 1927, 1985, 143; VELASCO, B., 1977, 116.

Descripción

Retablo realizado en mármoles de colores y compuesto por *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco aparece como gran friso formado por paneles *cafeados* de mármol que avanzan en la parte central. El cuerpo principal está formado por tres *calles*, la central es más ancha y se asemeja a un templete con dos columnas de *orden corintio* a cada lado bajo *entablamento*; en esta calle se sitúa un grupo escultórico de *bulto redondo*; las calles laterales aparecen *retranqueadas* entre columnas y *pilastras* corintias (una a cada lado) y se organizan en dos registros, en el inferior hay una *bornacina de medio punto* para escultura y en el superior se dispone una *caja* apaisada para pintura. El paso entre cuerpo y ático se hace mediante entablamento moldurado. El ático es un frontal de templete con *frontón* curvo coronado con *tarja* central y motivos florales, cuya estructura sirve de caja para un lienzo.

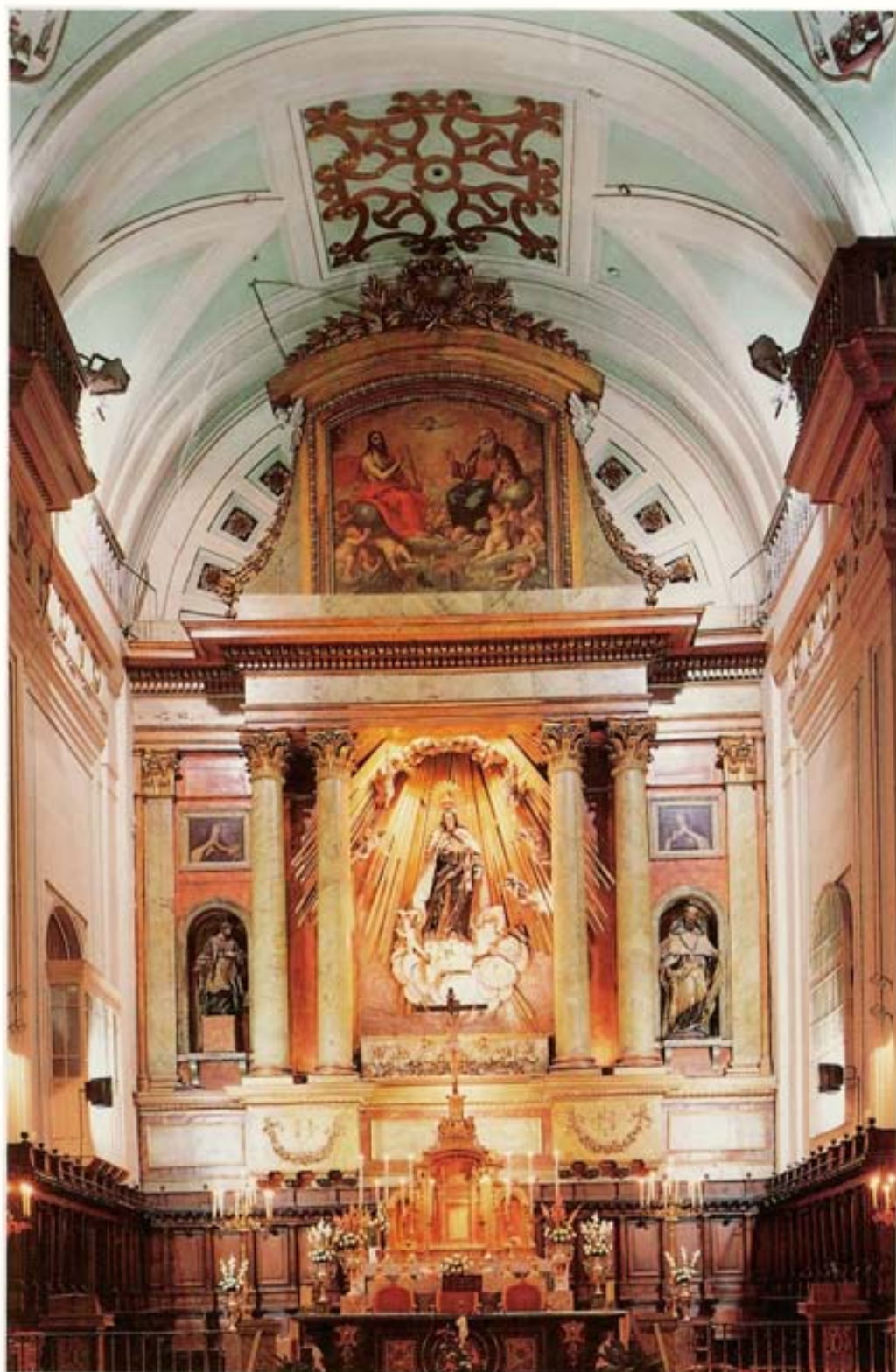
Iconografía

En la calle central aparece el grupo de **La Virgen del Carmen entre ángeles**; en la calle lateral izquierda se sitúa la escultura de **San Andrés Corsino** y la pintura de **Santa Teresa de Jesús**; en la calle lateral derecha se dispone la escultura de **Santo Tomás de Villanueva** y la pintura de **Santa María Magdalena de Pazzis**. Por últi-

mo, en el ático se sitúa el lienzo de **La Trinidad**.

Datos Históricos

El retablo que hoy se puede contemplar vino a sustituir a otro del siglo XVII, realizado en 1654 –según Llaguno y Ceán– por el arquitecto Sebastián de Benavente, quien cobró por el trabajo 1.200 ducados. Aquel primer retablo tenía esculturas de Juan Sánchez Barba y lienzos de Antonio de Pereda. De todas esas obras sólo nos han llegado cuatro, tres esculturas y una pintura: la imagen de la *Virgen del Carmen* –en el centro del actual retablo–, que hasta 1936 formaba conjunto con una talla de San Simón Stock desaparecida esta última ese año, (por este trabajo recibió Juan Sánchez Barba la suma de 17.000 reales), las esculturas de *Santo Tomás de Villanueva* y *San Andrés Corsino*, atribuidas por Gómez Moreno y F. Portela a Sánchez Barba, y la pintura de *La Trinidad* –en el ático– de Antonio de Pereda. Por lo tanto, el retablo actual se hizo en los comienzos del siglo XIX y su autor permanece anónimo, como también son anónimas todas las obras que lo decoran –excepto las anteriormente mencionadas–. Aunque parecen también aprovechadas de otras piezas o retablos ya que se datan en la transición de los siglos XVII y XVIII, una centuria antes de la construcción del retablo que hoy podemos ver.



*Retablo Mayor
de la Iglesia
del Carmen.*

MADRID

DESCALZAS REALES. MONASTERIO DE LA VISITACIÓN

Claustro de Capellanes.

RETABLO DE LA VIRGEN DEL PILAR.

Hacia 1700.

TORMO, E., 1927, 1985, 129.

Descripción

Retablo de madera policromada excavado en el muro. Consta de *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco aparece *cajeado* con cuatro *ménsulas* ornadas con tema vegetal señalando las *calles* laterales del cuerpo superior. Cuerpo de tres calles, la central es una *bornacina de medio punto* con *caja* acristalada para lienzo rehundida en el muro, a los lados y en la parte superior se disponen espejos; la calle central se enmarca entre dos columnas *salomónicas* adornadas con pámpanos y racimos. Las calles laterales se presentan estrechas con cajas alargadas para pinturas y en los extremos sendas *pilastras* con decoraciones vegetales en altorrelieve. El paso entre cuerpo y ático se realiza mediante *entablamento* moldurado decorado con *modillones*. El ático se organiza como estructura rectangular que encuadra un *arco de medio punto* rebajado coronado por *tarja*, y en el centro aparece una caja para pintura. Todo el retablo lleva *altorrelieves* policromados de motivos florales.

Iconografía

En el cuerpo del retablo aparecen los siguientes temas pintados (de izquierda a derecha): **San Lorenzo**, **Virgen del Pilar** y **San Vicente de Zaragoza**. En el ático se sitúa una pintura casi perdida de **Virgen con Niño**.

Datos Históricos

Retablo madrileño de autor desconocido datado en la transición de los siglos XVII y XVIII. No hay ninguna autoría tampoco sobre las pinturas sobre tabla que decoran el retablo, excepto la Virgen del Pilar que es atribuida por Tormo al pintor Francisco Antonio Meléndez.

El Monasterio pertenece a Patrimonio Nacional y parte de sus dependencias son Museo desde el 1 de diciembre de 1960.



DESCALZAS REALES. MONASTERIO DE LA VISITACIÓN

Iglesia.

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Primera mitad del siglo XVIII.

AZCÁRATE RISTORI, J.M^o, 1958, 173; CHECA CREMADES, F., 1983, 259-260; CATÁLOGO EXP: *Hacia una nueva idea de Arquitectura*, 1992, 72-73; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 35-37; DÁVILA FERNÁNDEZ, M^o P., 1980, 225; KUBLER, G., 1957, 257; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1969, 335-337; PONZ, A., 1776, 1782, 207-208; ÍDEM, 1776, 1788, 201-202; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 56, 86; QUADRADO, J.M^o y FUENTE, V. DE LA, 1885, 1977, 106; ROSELL Y TORRES, I., 1876, 525-541; RUIZ ALCÓN, M^o T., 1987(A), 111-112; TORMO, E., 1927, 1985, 128.

Descripción

Retablo de mármoles de colores y escayolas imitando mármol, compuesto por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco aparece *cajeado* y de perfil convexo con la parte central rehundida. El cuerpo va organizado en tres *calles*, la central lleva una gran *caja de medio punto* para relieve entre dobles columnas *compuestas* sobre *retropilastras* del mismo orden. A los lados se disponen dos estrechas calles ancladas en el muro y divididas en tres registros con otros tantos relieves. El paso entre cuerpo y ático se hace mediante *entablamiento* moldurado con parte central *retranqueada*. El ático se estructura como frontal de templete de *frontón* curvo, roto en líneas cóncavo-convexas; el interior va ornado con un relieve. En los extremos y apoyados sobre el entablamiento se sitúan dos ángeles de *bulto redondo*.

Iconografía

Toda la iconografía del retablo aparece relevada. En la calle lateral izquierda del cuerpo se sitúan tres temas (de abajo-arriba): **San Antonio**, **Santa Clara** y **San Francisco de Asís**. En la calle central: **San Francisco de Regis**. En la calle lateral derecha se disponen otros tres temas (de abajo-arriba): **Santa Coleta**, **Santa Isabel de Portugal** y **Santo Domingo de Guzmán**. En el ático se encuentra **La Asunción**.

Datos Históricos

Después del gran incendio que sufrió la iglesia en 1862 y que destruyó el antiguo Retablo Mayor, —obra renacentista de Gaspar Becerra que estaba realizada en mármol y contenía diez pinturas del mencionado Becerra ejecutadas sobre mármol negro—, se trajo en los años siguientes al incendio el retablo que actualmente se puede contemplar, cuya ubicación original era el crucero de la Iglesia del antiguo Noviciado de Jesuitas de Madrid. La obra realizada en mármol es italiana de la primera mitad del siglo XVIII, y sigue las trazas de Agostino Cornachini, asimismo son italianos los creadores del relieve central y de los ángeles del entablamiento: el San Francisco de Regis es obra de Camilo Rusconi y los ángeles de Gambetti. Por el pequeño tamaño del retablo fue necesario añadir el ático y las dos calles laterales para adaptarle al espacio del presbiterio. Por lo tanto los relieves que aparecen en estos lugares, que no son de mármol, sino de telas engomadas y escayolas, son obra ya de fines del siglo XIX, atribuidos en su totalidad por Tormo al escultor español José Bellver que trabajó en colaboración con Ricardo Bellver en los relieves de la calles laterales.

Delante del Retablo Mayor hay un pequeño retablo de mármoles de colores ejecutado en la segunda década del siglo XX, donde se venera la pintura de La

Virgen del Milagro, obra realizada a principios del siglo XVI por Pablo de San Leocadio. La tabla está cubierta por una lámina de plata a manera de icono.

El Monasterio pertenece a Patrimonio Nacional y parte de sus instalaciones son Museo desde el 1 de diciembre de 1960.

Es el caso de un retablo que por circunstancias muy accidentales se incorpora al presbiterio de un templo para el que no fue diseñado. Factores diversos de obligada readaptación al lugar desvirtuaron esta obra respecto a su patrón de origen. El conjunto por ello ha de ser analizado y contemplado desde estas circunstancias de su historia.

El retablo en sí mismo, como diseño arquitectónico procedente del templo de los Jesuitas de la calle de San Bernardo de Madrid, es una obra de gran estima por pertenecer a la corriente del barroco clásico de influencia italiana que se manifiesta en la corte de España como modalidad más bien crítica a la tradición churriguesca local, creando una alternativa innovadora.

Advertimos un marcado sentido de la perfección técnica en esta obra, tanto a nivel de composición estructural como escultórica. Al ser readaptada al espacio gravitatorio del templo, sobreponiéndole un cuerpo añadido como remate, debilita su equilibrio arquitectónico. No obstante, puede considerarse como una variante del estilo del barroco tardío en el que imperan las influencias del arte berniniano.

Es una hermosa estructura en la que se hace muy explícita la relación cadenciosa entre la horizontal y la vertical. Con su carácter tridimensional también nos ofrece una perspectiva de estudio en profundidad. El resultado neto depende también en gran parte de la feliz dosificación del medio adicional escultórico llevado a cabo

con un criterio técnico de realización muy ponderado.

En proyección óptica queda un tanto reprimida por factores congénitos a la cordedad del templo pero tal restricción queda un tanto compensada por el cuerpo que se sobrepone en el remate con cierto aire teatral y escenográfico.

V.T.M.



MADRID

DESCALZAS REALES. MONASTERIO DE LA VISITACIÓN

Iglesia. Crucero.

RETABLOS COLATERALES DE LA INMACULADA Y SAN SEBASTIÁN.

Mediados del siglo XVIII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1955, 248; GÓMEZ MORENO, M^o E., 1963, 100; KUBLER, G., 1957, 257; MARQUÉS DE SALTILLO, 1948(B), 14; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1969, 337; ÍDEM, 1983, 1991, 250; PÉREZ PASTOR, C., 1914, 840; PONZ, A., 1776, 1782, 208-209; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 64-65; RUIZ ALCÓN, M^o T., 1987(A), 112; TORMO, E., 1927, 1985, 128-130.

Descripción

Pareja de retablos iguales realizados en mármoles de colores. Son de una *calle* y se conciben como marco para pinturas. Están compuestos por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco aparece escalonado y sobre él, el cuerpo se dispone como un templete de *frontón* triangular sobre *entablamento* y éste a su vez apoya en dos columnas *dóricas*, en el interior hay una *caja* rectangular para pintura, que ha sido sustituida en el retablo de la izquierda por una escultura. El conjunto se remata en ático de frontón curvo con dos florones a los lados.

Iconografía

En el retablo izquierdo aparece la escultura en madera de **La Inmaculada** y en el de la derecha, la pintura sobre mármol de **San Sebastián**.

Datos Históricos

Las trazas de ambos retablos han sido atribuidos por Ponz al arquitecto Diego de Villanueva, responsable de la remodelación de la iglesia que tuvo lugar a mediados del siglo XVIII. La pintura de San Sebastián es del siglo XVI, y fue realizada por Gaspar Becerra. Esta pintura junto con la de San Juan Bautista, que actualmente se encuentra en la iglesia aunque no forma parte de ningún retablo, estaban en la

calle central de los altares colaterales desaparecidos de Becerra y ambas están ejecutadas sobre mármol negro. La imagen de la Inmaculada del retablo izquierdo fue tallada en 1621 por el escultor Antonio Herrera Barnuevo, según Tormo, y formaba parte de otro antiguo retablo realizado por el mismo escultor Herrera, quien recibió en noviembre de 1621 un pago de 75.000 reales por su labor -siguiendo noticias del Marqués de Saltillo y Pérez Pastor-. Este retablo desapareció en el siglo XVIII conservándose únicamente de él la imagen de la Inmaculada.

El Monasterio pertenece a Patrimonio Nacional y parte de sus dependencias son Museo desde el 1 de diciembre de 1960.



Retablos de la Inmaculada y de San Sebastián en las Descalzas Reales.

MADRID

IGLESIA DEL REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
Hacia 1767.

AGULLÓ Y COBO, M., 1978(A), 112; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971, 43; ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 99-100, 106-107, 114-116; ARQUERO SORIA, F., 1980, 1291; BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1973, 276-277; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, Nº 41-42; GÓMEZ MORENO, M^a E., 1963, 99; JUNQUERA DE VEGA, P., 1966, 390; KUBLER, G., 1957, 235; LÓPEZ SERRANO, M., 1965, 14; MARQUÉS DE SALTILLO, 1944, 267-292; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 252; MUÑOZ, L., 1645, 230-231; PÉREZ PASTOR, C., 751, 753, 788, 791, 818; PONZ, A., 1776, 1782, 161-163; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 64; QUADRADO, J.M^a y FUENTE, V. DE LA, 1885, 1977, 111; RUIZ ALCÓN, M^a T., 1987(B), 76, 77, 84; TORMO, E., 1917(B), 129; ÍDEM, 1927, 1985, 34-36; TOVAR, V., 1983, 334-335.

Descripción

Retablo de mármoles de distintos colores y aplicaciones de bronce dorado. Es de una sola *calle* y está compuesto por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco se organiza en dos registros diferenciados sólo por su cromatismo y se presenta *cajeado* con la parte central rehundida. El cuerpo lleva en el centro una gran caja rectangular para lienzo entre dobles columnas de *orden corintio*, en los extremos se sitúan dos esculturas de *bulto redondo* que apoyan directamente sobre el banco. El paso entre cuerpo y ático se hace mediante *entablamiento* moldurado con cornisa volada, el entablamiento aparece rehundido en el centro. El ático se presenta como frontal de templete de *frontón* curvo con *aletones* a los lados. El centro del ático se *retranquea* ligeramente a manera de *bornacina de medio punto* donde aparece una Paloma del Espíritu entre rayos. Todo el conjunto se ve coronado por dos ángeles con guirnaldas.

El *tabernáculo* se dispone exento sobre el altar y se trata de un templete de planta cuadrada sobre banco, en el centro del último hay un sagrario cuya puerta va ornamentada con un relieve. En la parte frontal del templete aparece un *arco de medio punto* bajo frontón triangular, dentro del arco se sitúa un Crucifijo. Los ángulos del frente de la estructura arquitectónica se señalan mediante tres columnas corintias, en estos án-

gulos aparecen dos esculturas de pequeño formato en la parte inferior y tres ángeles en la superior. El tabernáculo se cierra con *cúpula* semiesférica rematada en bola y cruz. Todo el conjunto es de mármoles de colores, lapislázuli y bronce dorado.

Iconografía

El lienzo central del retablo presenta el tema de **La Anunciación**, las esculturas laterales son de madera policromada y representan a **San Agustín** (izquierda) y **Santa Mónica** (derecha).

En la parte inferior del tabernáculo aparecen las esculturas de bronce de los **Padres de la Iglesia**, y el relieve de la puerta del sagrario tiene por tema **El Salvador**.

Datos Históricos

El retablo es obra del arquitecto Ventura Rodríguez, responsable de la remodelación que se llevó a cabo en la iglesia entre 1755 y 1767. Parte de las obras que decoran el retablo son anteriores y provienen del antiguo retablo mayor del siglo XVII, obra realizada en madera dorada que seguía las trazas de los arquitectos Juan Gómez de Mora y Diego de Guzmán, quienes también habrían trazado los colaterales. Los tres retablos fueron contratados el 10 de abril de



1614 con el ensamblador Juan Muñoz, que cobró por su labor 67.950 reales. Estos retablos estaban ya terminados en 1619, puesto que ese año los doró Juan de Portillo recibiendo como pago la suma de 9.700 reales. Para aquel antiguo retablo se hizo el lienzo de la Anunciación, firmado en 1616 por el pintor Vicente Carducho: "FECIT VICENTIVS CADVTIVS/PICTOR REGIS 1616". Este pintor contrató las pinturas del retablo mayor y de los colaterales, según noticias documentales de Pérez Pastor, el 9 de junio de 1614 y en este contrato se comprometía a pintar –siguiendo al Marqués de Saltillo– un Misterio de la Encarnación para el Altar Mayor y un San Felipe y una Santa Margarita para los altares colaterales. Estas obras fueron tasadas en julio de 1616 en la suma de 37.580 reales, aunque se volvieron a tasar en 1618 en 88.898 reales. Estos lienzos son los que hoy se pueden admirar. También pertenecieron al antiguo retablo las dos esculturas laterales, que fueron contratadas con Juan Muñoz en 1616 y de cuya ejecución material se encargó el escultor Juan González, según Tormo y Pérez Pastor, que también realizó esculturas para los retablos colaterales que no se conservan. Ante estos datos observamos que del siglo XVII son las obras que adornan el retablo y del XVIII es la propia estructura del mismo, así como los ángeles que lo rematan, hechos en madera policromada en blanco por Juan Pascual de Mena.

El tabernáculo es asimismo obra de Ventura Rodríguez en cuanto a sus trazas, y es también dieciochesca su decoración escultórica. Siguiendo a Ponz encontramos al escultor Manuel Álvarez como autor de los ángeles y son de Isidro Carnicero los Padres de la Iglesia y el relieve del Salvador de la puerta del sagrario.

La iglesia y monasterio pertenecen a Patrimonio Nacional, y parte de sus instalaciones son Museo desde el 7 de abril de 1965.

Dentro de la densa actividad del arquitecto Ventura Rodríguez ocupa un lugar

muy destacado la reestructuración y modernización de los retablos en el ámbito cortesano. Su intervención en los ya existentes por lo general fue más bien respetuosa, aunque eso sí, contribuyó muy eficazmente a "descargar" de orlas decorativas algunas destacadas obras, tal vez justificado este hecho por imperativo de una serie de normativas académicas.

En algunos casos, como es el que nos ocupa, la renovación del retablo existente fue impuesta por problemas de concordancia con el resto de la obra remodelada a nivel de la estructura general del templo. No obstante, consideramos que Ventura Rodríguez no dejó en el olvido el retablo original de Juan Gómez de Mora del que no sólo rescató la pintura sino también sus claves de ordenación arquitectónica.

El retablo, sobre pautas de un barroco clásico muy equilibrado, se reestructura con suma elegancia sintetizando los principios de composición que habían guiado la retablistica de Juan Gómez de Mora creador de un estilo muy singularizado. Sobre su esquema Ventura Rodríguez agrega un deliberado ejercicio de concordancia con la ornamentación que él mismo va a ceñir en el templo en sus órganos vitales. Influidos por el barroco de esplendor berniniano, el arquitecto resuelve la composición del nuevo retablo con un acento de mayor porte, convirtiéndolo en una de las obras de mayor singularidad de las que se integran en el legado áulico.

V.T.M.

IGLESIA DEL REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

Crucero, lados izquierdo y derecho.

RETABLOS DE SAN FELIPE Y DE SANTA MARGARITA.

Hacia 1767.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1969, 99, 106-107, 116-117; BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1973, 276-277; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, Nº 41-42; JUNQUERA DE VEGA, P., 1966, 390; KUBLER, G., 1957, 235; LÓPEZ SERRANO, M., 1965, 14; MARQUÉS DE SALTILLO, 1944, 267-292; PÉREZ PASTOR, C., 1914, 751, 753, 788, 791, 818; PONZ, A., 1776, 1782, 162-163; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 64, 96; RUIZ ALCÓN, M. T., 1987(B), 84-85; TORMO, E., 1927, 1985, 35-36.

Descripción

Pareja de retablos iguales de mármoles de colores y aplicaciones en bronce dorado. Los retablos se conciben como marcos para las pinturas que los adoman. Son de una *calle* y están compuestos por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco de poca altura aparece *cajeado* con dos *ménsulas* en los extremos, en el centro se sitúa un sagrario cuya puerta aparece ornamentada con un relieve. El cuerpo principal es una gran *caja de medio punto* para lienzo. El ático se organiza como *frontón* triangular de lados curvos, decorado en su centro con una pareja de ángeles en *altorrelieve* y sendos querubines en las esquinas.

Iconografía

En el retablo de la izquierda aparece en el lienzo central el tema de **San Felipe** y la puerta del sagrario lleva el relieve de **Ruth**.

El lienzo central del retablo derecho representa a **Santa Margarita** y en el relieve del sagrario aparecen **Los Exploradores de Canaan**.

Datos Históricos

Los dos retablos son obra del arquitecto Ventura Rodríguez y cronológicamente se corresponden a las fechas en las que el

artista remodeló el interior de la iglesia, 1755-1767. No obstante, los lienzos que aparecen son anteriores, puesto que ambas pinturas formaban parte de los antiguos retablos que seguían trazas de los arquitectos Juan Gómez de Mora y Diego de Guzmán, estos retablos junto con el mayor fueron contratados con el ensamblador Juan Muñoz en 1614 y ya estaban dorados en 1619. Las obras que los adornaban eran de Juan González (esculturas actualmente desaparecidas) y del pintor Vicente Carducho quien las contrató en 1616 y cobró por toda la tarea que llevó a cabo en el templo 88.898 reales. Por lo tanto las pinturas que hoy se hallan en los retablos se datan en 1616 y fueron realizadas por el pintor Vicente Carducho, como atestiguan las firmas idénticas de ambos cuadros: "OPUS VICENTJIS CARDUCHI PICTOR REGIS/1616". Las parejas de ángeles que decoran los áticos sí son ya del siglo XVIII y de dos autores distintos: Felipe de Castro realizó los del retablo derecho y Juan Pascual de Mena los del izquierdo. Los relieves de los sagrarios son, según Tormo, obras de Isidro Carnicero.

La iglesia y monasterio pertenecen a Patrimonio Nacional, y parte de sus instalaciones son Museo desde el 7 de abril de 1965.



*Retablo
de San Felipe.
Iglesia del Real
Monasterio
de la Encarnación.*



*Retablo de
Santa Margarita.
Iglesia del Real
Monasterio
de la Encarnación.*

MADRID

IGLESIA DEL ANTIGUO CONVENTO DE LAS MARAVILLAS

Actual Parroquia de Nuestra Señora de las Maravillas
y de los Santos Justo y Pastor.

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Hacia 1770.

DÁVILA FERNÁNDEZ, M^a P., 1980, 226-229; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 98; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 88-89; *Inventario artístico Madrid Cap.*, 1983, 90; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 269; PONZ, A., 1776, 239-240; RODRÍGUEZ, M.M^a y MARTÍN, M., 1980, 1382; TORMO, E., 1927, 1985, 179; VERDÚ BERGANZA, L., 1993, 131.

Descripción

Retablo realizado en mármoles de colores y estructurado en una sola *calle*. Está compuesto por *banco* y *cuerpo* principal. El banco se presenta como friso moldurado con paneles *retranqueados*. El cuerpo principal se organiza como un gran *arco de medio punto* a manera de *bornacina* que acoge una *imagen de vestir* sobre alto pedestal troncopiramidal con anagrama mariano en el centro. El arco se encuadra entre dos grandes columnas *corintias* sobre *retropilastras* del mismo orden. Fuera de este conjunto arquitectónico y asentadas sobre el banco se colocan a cada lado dos esculturas de *bulto redondo*; todo el primer cuerpo se remata por *frontón* partido del que sólo aparecen los ángulos iniciales y en el centro hay una representación del Espíritu Santo mediante Paloma de la que sale un haz de rayos dorados.

Sobre el altar y separado del retablo hay un *tabernáculo* en forma de templete circular cubierto con *cúpula* sobre doce columnas de orden corintio, el frontal del tabernáculo aparece rehundido y en la parte baja se encuentra el sagrario, cuya puerta está adornada por una pintura.

Iconografía

El gran arco central cobija la imagen de vestir de **Nuestra Señora de las Maravillas**, y las dos esculturas que se asientan sobre el banco representan a **San Elías** (izquierda) y **Santa Teresa** (derecha). La pintura que decora la puerta del Sagrario lleva el tema de **Nuestra Señora de Belén**.

Datos Históricos

Retablo neoclásico, que vino a sustituir a uno anterior del arquitecto y ensamblador Pedro de la Torre, que estaba ya acabado y se estaba dorando en 1655. En la centuria siguiente se decidió cambiar el retablo barroco por el actual, que sigue las trazas del arquitecto Miguel Hernández fechadas en 1770. Las esculturas de bulto redondo de Santa Teresa y San Elías realizadas en mármol, son obras dieciochescas del escultor Francisco Gutiérrez, siguiendo a Ponz en estas atribuciones. La pintura de Nuestra Señora de Belén que se halla en la puerta del Sagrario es anónima y se data en la transición de los siglos XVI y XVII. Por último, Nuestra Señora de las Maravillas es una imagen de vestir moderna copiando la original de 1871 que fue destruida en la guerra del 36, asimismo la imagen de 1871 era réplica de la antigua que se llevaron las religiosas a su nueva sede después de 1869, fecha en la que se derribó

el convento. Finalmente, cabe señalar que a ambos lados del altar, pero sin formar parte del mismo, se sitúan las esculturas modernas de pequeño tamaño de San Justo y San Pastor.

Este retablo se traza teniendo en cuenta la estructura arquitectónica del templo con el que guarda absoluta concordancia, obra singular del arquitecto Juan Gómez de Mora aunque hoy día alterada en algunos de sus elementos. Desaparecido un retablo de tipología sólidamente barroca, a fines del siglo XVIII, bajo la influencia de rígidas normativas académicas, la reposición de la mayor parte de los retablos, se emprende con sistemas de articulación muy alejados del barroco de esplendor madrileño y en consonancia con los componentes arquitectónicos donde han de ser emplazadas las nuevas obras.

Este retablo pertenece a la tipología peculiar que define el barroco clásico, lo que significa que sus formas, sus límites y sus ejes configuran una unidad tangible, en la que se establece una dirección vertical como eje y sistema de referencia en la cual confluyen serenamente todas las demás direcciones. Su rítmica céntrica elude otro tipo de alteraciones y componentes dinámicos. Se plantea con este tipo de estructura la recuperación del barroco atemperado de la primera mitad del siglo XVIII, en el que priva la atracción de lo arquitectónico sobre lo ornamental, se valora la simetría resaltándose el plano horizontal con el mismo énfasis que el vertical.

También la materia adicional escultórica se agrupa serenamente y espaciada aunque actúe también como elemento de relación cruzado, que favorece las interconexiones.

Obra alterada en sus superficies por sucesivas intervenciones, mantiene sin embargo con propiedad su ubicación y su patrón estructural básico. Destacan los órdenes, que se mantienen absolutos así

como sus basamentos y entablamentos marcan con nitidez sus líneas divisorias. La escultura vigoriza el conjunto y tanto su expresión como la que deriva de la composición arquitectónica, mantienen cierta influencia italiana.

V.T.M.



MADRID

IGLESIA DE SAN MARCOS

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Mediados del siglo XVIII.

Reconstruido en 1925.

CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 11-12; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 170; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 108; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 171; MARTÍN GONZÁLEZ, 1983, 1991, 391; MONTERO VALLEJO, M., 1980, 1756; *Monumentos Españoles...*, 1954, 258; PONZ, A., 1776, 1782, 172; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 93-94, 96; TORMO, E., 1927, 1985, 37-38.

Descripción

Retablo de madera y estucos policromados imitando mármoles de colores. Está compuesto por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco aparece dispuesto en paneles *cajeados* con dos *ménsulas* que sirven de soporte a dos esculturas del cuerpo. El banco forma una curva cóncava que rodea al *tabernáculo* por detrás a manera de *griola*, y se une a él por arriba. El tabernáculo se encuentra sobre el altar y aparece como templete de planta centralizada con *arco de medio punto* en la parte frontal, que apoya en columnas pareadas de *orden compuesto* sobre *pilastras* del mismo orden, cubriéndose con *cúpula* el conjunto. El cuerpo es de una *calle*, semejante a un vano rectangular profundo, donde se sitúa una escultura de *bulto redondo* sobre un pedestal. En el vano hay querubines en relieve en los ángulos y se encuadra entre dos columnas compuestas sobre *retropilastras* de este orden. En los extremos laterales del cuerpo y apoyados sobre el banco hay dos ángeles de bulto. El paso entre cuerpo y ático se hace mediante *entablamento* liso con cornisa superior volada. El ático es un *frontón* curvo partido que deja en el centro un *medallón* donde se halla una vidriera. Rodeando el medallón se dispone un grupo de angelitos y otros dos ángeles adolescentes de bulto se sitúan sedentes sobre el frontón.

Iconografía

La escultura de la calle central representa a **San Marcos** y en la vidriera superior se sitúa el tema de La Paloma del Espíritu.

Datos Históricos

La iglesia es obra del arquitecto español Ventura Rodríguez y se realizó entre 1749 y 1753. Según Tormo son de este autor también las trazas de los retablos y ornamentos del interior entre los que por supuesto se incluye el Retablo Mayor. Este retablo fue destruido casi en su totalidad en el incendio acaecido el 11 de mayo de 1925. No obstante, las obras de restauración del mismo se comenzaron inmediatamente y se intentó copiar de manera fidedigna el retablo dieciochesco, encargándose de esta tarea el arquitecto Francisco García Navia, que terminó la obra en la primavera de 1926 y cobró como honorarios 76.500 pesetas. También son conocidas las autorías de las esculturas del retablo —según Ponz—: el San Marcos de madera policromada de la calle central y los dos ángeles laterales de piedra son obra del escultor español Juan Pascual de Mena, los ángeles sedentes en piedra que se hallan sobre el frontón del ático fueron realizados por el escultor Felipe de Castro, y los grupos de angelitos y querubines realizados en estuco que se encuentran en el medallón superior y ángulos de la calle central se deben a la mano del escultor



francés afincado en la Corte, Roberto Michel. Todas las esculturas son del siglo XVIII.

La iglesia fue declarada Monumento Nacional el 28 de julio de 1944.

MADRID

IGLESIA DE SAN MARCOS

**Nave, lado derecho e izquierdo.
RETABLOS DE SAN BENITO Y DE SANTA ESCOLÁSTICA.
Mediados del siglo XVIII.**

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 171, 173; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 107-108; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 167-168; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 391; *Monumentos Españoles...*, 1954, 258; PONZ, A., 1776, 1785, 172; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 93-94; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1965, 260; TORMO, E., 1927, 1985, 37.

Descripción

Son dos retablos de madera policromada imitando mármoles de colores. Ambos son iguales y se componen de *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco se construye con paneles *cajeados* que forman en los extremos dos *basamentos* para las columnas del cuerpo superior; la parte central del banco se decora con una *tarja*. El cuerpo es de una *calle* con *hornacina de medio punto* para escultura de *bulto redondo*. La hornacina se enmarca entre dos columnas *compuestas* sobre *retropilastras* del mismo orden con decoraciones de carácter floral y lacerías. En los extremos del cuerpo y separados del conjunto de la calle, se disponen dos *ménsulas* con esculturas. El ático de *frontón* partido tiene un gran *medallón* para lienzo con querubines en la parte superior, y en los lados del frontón se sitúan dos ángeles de bulto redondo.

Iconografía

Retablo del lado derecho: en el cuerpo y de izquierda a derecha aparecen las siguientes esculturas: **San Ramón Nonato**, **Santa Escolástica** y **San Miguel**; en el ático se encuentra un lienzo con el tema del **Encuentro entre San Benito y Santa Escolástica**.

En el retablo del lado izquierdo aparecen los siguientes temas: en el cuerpo y de izquierda a derecha las esculturas de **San Roque**, **San Benito** y **Santa Lucía**. En el

ático la pintura representa **La Aparición de la Trinidad a San Benito**.

Datos Históricos

La iglesia es un proyecto del arquitecto español Ventura Rodríguez y se realizó entre los años 1749 y 1753, esta fecha es también la probable de ejecución de los retablos pues según Tormo fue el mismo arquitecto el que dibujó sus trazas. Siguiendo a Ponz en las autorías encontramos que las esculturas de Santa Escolástica y San Benito son obra de Juan Pascual de Mena, quien también realizó las esculturas del titular de la iglesia y dos ángeles del Retablo Mayor. Los grupos de ángeles fueron realizados en estuco por el escultor Roberto Michel. Los lienzos fueron pintados por el español Pablo González Velázquez. Todas estas obras de escultura y pintura mencionadas, junto al San Miguel que aparece en el retablo de la derecha fueron realizadas en el siglo XVIII. El resto de las esculturas se datan ya en el siglo XIX.

La iglesia fue declarada Monumento Nacional el 28 de julio de 1944.

El que un arquitecto diseñe los elementos de un edificio en su totalidad, tiene por ventaja que incluso lo que puede considerarse como ornamental o simple entre accesorio, recobre por su unidad y concordancia un interés significativo. Este es el caso de los retablos de la iglesia madrileña de San Marcos que Ventura Rodrí-

guez integra en el diseño de la totalidad como partes sustanciales de su propósito general arquitectónico.

Para un edificio de las características del templo de San Marcos, compuesto por cinco elipses espacialmente diferentes, por movimientos longitudinales y centrales difíciles de relacionar. Por ello, en el plano frontal, el retablo-camarin que aglutina la elipse última y de tamaño más comprimido, era la obra de más fácil resolución visual. Los retablos de las naves, embebidos en las fuerzas cóncavo-convexas del monumento, los de más dificultosa resolución. Sin embargo, Ventura Rodríguez resolvió con estructuras de posición sesgada procediendo a encajar la estructura en la concavidad de las superficies murales del templo definiendo su posición angular, en curvatura zigzagueante, congénita a la estructura del templo. Los retablos se erigen como elementos constituyentes de la pro-



pectiva tectónica de la iglesia y no como episodios aislados.

Sus propiedades estructurales por esta circunstancia son singulares ya que el retablo pasa a formar parte del propósito general proyectivo del edificio y no fue considerado como una entidad aislada. Atados a la morfología del templo se enriquecen con una pluralidad visual, aquella procedente de las directrices variantes del templo. Desde el eje céntrico de la elipse de mayor tamaño recobran la frontalidad. En la directriz longitudinal se observan tangenciales a la mirada. Pero a pesar de sus limitaciones y alternativas ópticas su mérito reside en considerarse partes constituyentes del estructuralismo de este edificio barroco que por su importancia proyectiva ha marcado una pauta de evolución en la historia del barroco hispánico.

V.T.M.

MADRID

IGLESIA DE SAN MARCOS

**Crucero, machones de la cúpula.
RETABLOS-HORNACINAS DE SAN BLAS, DE LA VIRGEN,
DE SAN JOSÉ Y DE SAN ANTONIO.
Mediados del siglo XVIII.**

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1995, 171-175; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 168-170; *Monumentos Españoles...*, 1954, 258; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 96.

Descripción

Los retablos aparecen acristalados y son de madera policromada, a excepción de los grupos de remate que son de estuco. Se trata de cuatro *retablos-hornacinas* de *medio punto* excavados en el muro que cobijan escultura de *bulto redondo*. Las hornacinas, a manera de marcos, aparecen sobre *banco* escalonado, y llevan como remate en la *clave* del arco grupos de angelitos en relieve sosteniendo escudos.

cogidos en el "Inventario...", los grupos escultóricos de estuco que rematan las estructuras, a Roberto Michel, escultor de origen francés pero afincado en Madrid desde 1740. En cuanto a las esculturas que se hallan en las hornacinas no tienen ninguna atribución y se consideran anónimas y del siglo XVIII como todo el conjunto.

La iglesia fue declarada Monumento Nacional el 28 de julio de 1944.

Iconografía

Situándonos desde los pies, el primer retablo de la derecha cobija escultura de **San Blas**, y en el segundo se encuentra una **Virgen con Niño**.

En el lado izquierdo y desde los pies, en el primer retablo hallamos la escultura de **San José con el Niño** y en el segundo la de **San Antonio de Padua**.

Datos Históricos

Los cuatro retablos-hornacinas se datan como contemporáneos a la realización de la iglesia, obra del arquitecto madrileño Ventura Rodríguez construida entre los años 1749 y 1753. Según Tormo este arquitecto también se habría encargado del ornamento del interior y el trazado general de los retablos. Se atribuyen asimismo, siguiendo ahora a F. Portela y los datos re-



*Retablos
de San Blas
y de la Virgen.*



*Retablos
de San José
y de San Antonio.*

MADRID

IGLESIA DEL CONVENTO DE RELIGIOSAS MERCEDARIAS DESCALZAS DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Vulgo: Góngoras.
Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
Último cuarto del siglo XVIII.

CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 52-53; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 122-123; *Inventario artístico de Madrid Cap.* 1983, 95; NIETO ALCAIDE, V., 1980, 1374; OLAGUER-FELIÚ ALONSO, F., 1979, 228-229; PONZ, A., 1776, 1782, 231; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 94; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1965, 260; TAMAYO, A., 1946, 134; TORMO, E., 1927, 1985, 189; TOVAR, V., 1975, 225.

Descripción

Retablo organizado en un juego de líneas cóncavo-convexas y realizado en madera policromada imitando mármoles de colores. El retablo se dispone como gran *arco de medio punto* ocupando el ábside. Está compuesto de *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco se organiza mediante paneles salientes y rehundidos con dos *cajas* en los lados que coinciden con las *calles* laterales del cuerpo superior, en estas cajas aparecen sendos relieves de paisajes urbanos y jardines. En el centro se abre una alta *bornacina* que sirve de fondo al *tabernáculo*, que se halla sobre el altar y es un templete centralizado cubierto con *cúpula* sobre ocho columnas *compuestas*. El único cuerpo del retablo se divide en tres calles; la central es más ancha y presenta hornacina de medio punto para cobijar escultura de *bulto redondo* que se enmarca entre columnas compuestas (dos a cada lado), en la zona inferior de los *intercolumnios* hay dos *ménsulas* a manera de *tarjas* con escudos y sobre ellas aparecen esculturas de bulto. Las dos calles laterales son más estrechas y de sección cóncava, en las cuales se disponen ángeles de bulto portando escudos. El paso entre cuerpo y ático se establece mediante *entablamiento* moldurado de sección cóncavo-convexa que se rompe en el centro. El ático se dispone como un *frontón* curvo que surge en la rotura del entablamiento, en cuyo centro lleva una escultura de bulto, y

en ambos lados aparecen ángeles. El ático remata en doble estructura de frontón curvo partido y en el centro va un grupo escultórico en relieve con la Paloma del Espíritu Santo y querubines entre nubes.

Iconografía

Todos los temas iconográficos tienen como soporte esculturas. En la calle central del cuerpo se halla **La Inmaculada**, y en las laterales **Santa María de Cervellón** (izquierda) y la **Beata Mariana de Jesús** (derecha). En el ático se encuentra la figura de **Dios Padre**.

Datos Históricos

El retablo se halla dentro de un estilo barroco con algunas influencias del neoclasicismo, y por lo tanto parece lo más apropiado situarlo en el último cuarto del siglo XVIII, sin poder precisar más ni la datación, ni la autoría, que aún es desconocida. La totalidad de la obra escultórica, realizada en madera policromada, la atribuye Tormo a Juan Pascual de Mena. La muerte de este escultor, acaecida en 1784, podría marcar el límite en la fecha de conclusión del retablo.

El templo de las Mercedarias Descalzas (Góngoras) fue una obra cuya construc-



ción tardaría largos años en resolverse. El suelo maltrecho de un garaje y la adición posterior de un terreno angosto darían lugar a nave y cabecera tras laboriosa tarea de readaptación por parte de sus sucesivos artífices, el Padre Villarreal y Manuel del Olmo.

Esta circunstancia es necesaria tenerla en cuenta a la hora de valorar sus retablos y todos aquellos elementos adicionales que en el espacio del templo se integran. En muy pocos ejemplos se logró tanta unidad decorativa como en este templo. La

Comunidad puso un gran empeño en revestir la iglesia con una gran riqueza bajo un planteamiento uniforme en todo el contexto decorativo, como una fórmula de disimular o corregir las deficiencias de la estructura del templo: Las Góngoras se convirtió en uno de los espacios interiores más espectaculares de la arquitectura conventual del siglo XVIII. Su revestimiento, dentro del estilo del barroco tardío por fortuna se ha conservado en un estado extraordinario.

El retablo Mayor se adapta a la estructura del presbiterio. Se distingue por su potencia estructural, expresión que fue resaltada también por las obras retablísticas colaterales situadas en los machones del crucero que se interrelacionan con él, tanto en lo estructural como en lo ornamental. El retablo principal por su forma articulada cóncavo-convexa, por sus propiedades activas y espaciales y su animada textura, constituye un ejemplo de gran interés artístico, ya que resume influencias italianas dentro de la interpretación que por aquel entonces se lleva a cabo de los elementos borrominianos, como también por algunos de sus factores ornamentales cercanos al rococó.

Su espacio fue un objetivo prioritario para el artífice resolviéndolo con expansiones y retracciones originadas por la interacción de la curva y contracurva. Sus movimientos son audaces y sus planos constantemente rotos e interrumpidos provocando fuerzas de dirección contrarias. Es un esquema lleno de presión y contrapresión controlado por una serie de controles compensatorios. Es retablo vivo y penetrante cercano a las soluciones de Ventura Rodríguez desarrolladas en su primera época.

V.T.M.



MADRID

IGLESIA DEL CONVENTO DE RELIGIOSAS MERCEDARIAS DESCALZAS DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Vulgo: Góngoras.

Crucero.

RETABLOS-HORNACINAS DE SAN PEDRO NOLASCO,
DE LA MERCED, DE LA VIRGEN DE LAS TRES AVEMARÍAS
Y DE SAN JOSÉ.

Segunda mitad del siglo XVIII.

DÁVILA FERNÁNDEZ, M^a P., 1980, 225; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 122; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 94-95; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 391; OLAGUER-FELIÚ ALONSO, F., 1979, 228-229; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 94; TAMAYO, A., 1946, 133.

Descripción

Los cuatro *retablos-hornacinas* son de madera dorada. Todos pertenecen al mismo período cronológico y aparecen excavados en el muro, pero sólo dos de ellos son iguales; los situados en la parte del crucero más próxima al altar a derecha e izquierda. Estos retablos constan de *hornacina de medio punto* bajo dosel para cobijar escultura de *bulto redondo*, que se sitúa sobre pedestal escalonado con sagrario en el centro. A los lados del arco que forma la hornacina se disponen decoraciones vegetales y *tarjas* irregulares que llevan espejos, la *clave* del arco se ornamenta con grupo de angelitos y escudo central.

Los dos retablos que se sitúan en la parte del crucero más alejada de la cabecera, se organizan también en torno a una hornacina central de medio punto. El que se sitúa a la derecha es un marco para grupo escultórico en relieve sobre escalones con sagrario en el centro. El retablo de la izquierda es más arquitectónico, con hornacina central de pequeño tamaño para escultura de bulto sobre pedestal escalonado con sagrario. A los lados de la hornacina se disponen *pilastras* adosadas con profusa decoración de carácter vegetal.

Iconografía

Los retablos-hornacinas más próximos a la cabecera presentan los siguientes temas: Retablo de la derecha: **San Pedro Nolasco** (escultura en hornacina) y **Jesús con la samaritana** (puerta pintada del Sagrario). Retablo de la izquierda: **Nuestra Señora de la Merced** (escultura en hornacina) y **Corde-ro Místico** (puerta pintada del Sagrario).

En los retablos del crucero más alejados de la cabecera se encuentran los temas siguientes: Retablo de la derecha: **Coronación de la Virgen** también llamada Virgen de las Tres Avemarías (relieve) y **Cor-**



dero Místico (puerta pintada del Sagrario). Retablo de la izquierda: **San José con el Niño** (escultura) y **Sagrado Corazón** (puerta pintada del Sagrario).

Datos Históricos

Todos los retablos-hornacina son anónimos y del siglo XVIII, si bien es necesario hacer algunas matizaciones. Los dos retablos más próximos a la cabecera son de estilo rococó y de mediados del siglo XVIII; de los dos más alejados, el de la izquierda es de este mismo siglo pero de estilo barroco y el de la derecha tiene distin-

tas cronologías: según Tamayo, nos encontramos ante un retablo ya moderno y según Olaguer -y también recogido en el "Inventario..."- es obra barroca pero muy recompuesta con arreglos modernos. Lo que sí es evidente es que el relieve de La Coronación es de nuestro siglo. Las esculturas de bulto son anónimas -excepto el San José que Martín González atribuye a Salvador Carmona- y del siglo XVIII, realizadas en madera policromada; la Virgen de la Merced podría ser obra ya del XIX según se cita en el "Inventario...". Las pinturas que decoran las puertas de los sagrarios son populares y de difícil datación por su escasa calidad y numerosos repintes.

Retablo de San José.

Retablo de la Virgen de la Merced.



MADRID

PALACIO REAL. CAPILLA

Nave, lado izquierdo.

RETABLO DE LA ANUNCIACIÓN.

Último tercio del siglo XVIII.

Monumentos Españoles..., 1954, 256-257; *Palacio Real...*, 1985, 88; PONZ, A., 1976, 1982, 64-65; QUADRADO, J.Mª y FUENTE, V. DE LA, 1885, 1977, 168; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1965, 170, 175; TAMAYO, A., 1946, 291; TORMO, E., 1927, 1985, 100.

Descripción

Retablo de madera y escayola imitando mármoles de colores. Es de una sola *calle* y está compuesto por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco aparece escalonado con sagrario en el centro, éste es una estructura cúbica con puerta tallada a manera de *arco de medio punto*. El cuerpo es una gran *caja* rectangular para lienzo entre dos *plastras*, sobre éstas aparecen dos ángeles que aparentan sostener la estructura superior. El ático es un *frontón* curvo con Paloma del Espíritu en el centro.

Iconografía

La caja central está ocupada por el lienzo de **La Anunciación**.

Datos Históricos

El retablo es obra madrileña de estilo neoclásico realizado en el último cuarto del siglo XVIII. Su autoría no ha quedado establecida, puesto que su mismo clasicismo señala fechas más tardías que las de la finalización de la Capilla, hacia 1759, según Tamayo. Por las noticias recogidas por Ponz se sabe que a fines del siglo XVIII, y de manera provisional, adornaban el retablo un lienzo que representaba un Santo Cristo Crucificado del pintor Federico Barroccio y una escultura de la Inmaculada Concepción de Manuel Álvarez. Actualmente se halla en la caja central la pintura de *La Anunciación*, obra de Antonio Rafael Mengs realizada en Roma en 1779, pintura que no llegó a terminarse debido al

fallecimiento del artista en junio de ese mismo año. Por último es necesario señalar que bajo la mesa del altar y sin formar parte propiamente dicha del retablo, se halla la urna de las reliquias de San Félix dispuestas en una escultura de bulto redondo hecha en cera. A los lados, y también sin formar parte del retablo se sitúan las esculturas de los Sagrados Corazones, realizadas a finales del siglo XIX por Juan Samsó.

El Palacio pertenece a Patrimonio Nacional, y parte de los Salones Oficiales, incluyendo la Capilla, están abiertos al público como Museo.



MADRID

IGLESIA PONTIFICIA DE SAN MIGUEL

Antes Parroquia de los Santos Justo y Pastor.

Nave y crucero.

CONJUNTO DE OCHO RETABLOS.

Último cuarto del siglo XVIII.

AGULLÓ Y COBO, M., 1970, 23-26; IDEM, 1978(C), 134-135; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 94-95; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 192-193; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 36; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 199-200; PONZ, A., 1776, 1782, 122; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 93; TAMAYO, A., 1946, 230; TORMO, E., 1927, 1985, 79.

Descripción

Conjunto de ocho retablos realizados en mármoles de distintos colores. Para la descripción nos situaremos primero en la nave, que tiene tres capillas a cada lado, cada una con su respectivo retablo, y después en el crucero con dos retablos a derecha e izquierda.

Los seis retablos de las capillas de la nave se componen de *banco*, *cuerpo* principal y *ático* y todos presentan también un perfil convexo con ligeras variaciones. Los bancos se estructuran con paneles corridos. Los cuerpos se organizan en torno a *caja* rectangular para vidriera entre columnas *corintias* que aparecen sobre *retropilastras* de este orden de manera alterna. El ático es siempre un *frontón* –recto en los retablos centrales y curvo en los restantes– que cuando es curvo va también partido con un *medallón* en el centro. Coronando todos los frontones se sitúan angelitos en relieve y de *bulto redondo*.

Los dos retablos que se disponen a izquierda y derecha en el crucero constan de banco, un cuerpo y ático, y tienen un perfil ligeramente convexo. El banco se organiza con frisos y molduras de distinta altura. El cuerpo principal aparece *retranqueado* y de una *calle*, con gran caja central de *medio punto* para lienzo entre dos pilastras corintias y columnas del mismo orden (dos a cada lado), que son exentas al interior y adosadas en los late-

rales. El paso a la parte superior del retablo se hace mediante *entablamento* moldurado. El ático adopta la forma de frontón curvo, en el del retablo de la derecha aparece un medallón central y ángeles de bulto señalándolo, y en el de la izquierda se sitúa en el centro un anagrama y a su alrededor angelitos en relieve y ángeles de bulto redondo a los lados.

Iconografía

En los retablos de la nave, situándonos desde los pies aparecen los siguientes temas en las vidrieras: Lado derecho: **Cristo Pantócrator**, **Virgen rodeada de Ángeles** y **Coro Angélico**, es necesario añadir que hay un relieve en el tondo del ático del segundo retablo que representa el **No-li me tangere**. Las vidrieras de los retablos del lado izquierdo, siempre situándonos desde los pies, representan: **Tobías y el Ángel**, **Adoración de los Ángeles** y **Adoración de los Ángeles a la Cruz**.

Los dos retablos del crucero llevan sendos lienzos con los temas de **La Inmaculada** (derecha) y **San José con el Niño** (izquierda).

Datos Históricos

Todos los retablos se realizaron a fines del siglo XVIII dentro del estilo neoclásico, siguiendo las trazas de un arquitecto que permanece anónimo; antes de éstos, en las capillas se situaban retablos fingidos obra del pintor Alejandro González Velázquez, según Tormo. Las vidrieras que ahora se hallan en la caja central de los retablos de la nave obedecen a una remodelación que se efectuó en la década de los 50 de nuestro siglo, cuando se retiraron las importantes esculturas que había (según Tamayo en la segunda capilla de la izquierda se hallaba un San Antonio, escultura de Juan Pascual de Mena), y también los altares de la parte baja de los retablos, disponiéndose en su lugar confesionarios. Las vidrieras que hoy se pueden ver se colocaron en 1968 y son obra de los Talleres Granda. De igual manera y en la misma década de los 50, se sustituyeron las obras que se encontraban en los retablos del crucero (según Tormo en el de la derecha se encontraba la escultura de Santa Librada, obra de Luis Salvador Carmona y en el de la izquierda un Crucificado del mismo escultor) y actualmente hay dos lienzos del pintor Luis de San Martín de 1961. Por último es necesario señalar que las antiguas esculturas han sido trasladadas a otras dependencias y que el Crucificado de Carmona, llamado el Cristo de la Fe, se puede contemplar hoy en una pequeña capilla situada a los pies de la iglesia en el lado izquierdo.



*Retablo
de la Virgen
con Ángeles.*

MADRID

IGLESIA DEL SACRAMENTO

Iglesia del Antiguo Convento de Religiosas Bernardas Recoletas del Santísimo Sacramento.

Actualmente Iglesia Arzobispal Castrense.

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Fines del siglo XVIII.

AGULLÓ Y COBO, M., 1978(C), 139; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 105; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 31-32; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 116; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1965, 198; TAMAYO, A., 1946, 190; TORMO, E., 1927, 1985, 77.



Descripción

Retablo de mármoles de colores y escajolas imitando mármol, compuesto por *banco*, *cuerpo* y *ático*. El banco se forma por paneles salientes y *retranqueados*, y en su centro se dispone un sagrario. El cuerpo es de una *calle* con gran *caja* central para lienzo en forma de *arco de medio punto* enmarcada por dos columnas de *orden compuesto*, sobre las cuales va un *entablamento* moldurado con cornisa volada. Sobre el entablamento, y como remate del retablo, se sitúa un grupo escultórico con la Paloma del Espíritu entre nubes en el centro y dos ángeles adorantes de *bulto redondo* a los lados realizados en *estuco*.

Iconografía

El lienzo central representa a **San Bernardo y San Benito adorando el Sacramento**.

Datos Históricos

El retablo es obra de finales del siglo XVIII sin autoría establecida, dentro del estilo neoclásico. La pintura se fecha también a fines de la misma centuria y es obra del pintor gallego Gregorio Ferro.

IGLESIA DEL SACRAMENTO

Iglesia del Antiguo Convento de Religiosas Bernardas Recoletas del Santísimo Sacramento.

Actualmente Iglesia Arzobispal Castrense.

Crucero.

**RETABLOS DE SAN BERNARDO, DE SAN BENITO,
DE LA VIRGEN DEL PATROCINIO, Y DE LA PIEDAD.**

Segunda mitad del siglo XVIII.

AGULLÓ Y COBO, M., 1978(C), 139; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 106; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 31; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 115-116; TAMAYO, A., 1946, 191; TORMO, E., 1927, 1985, 77.

Descripción

Se trata de dos parejas de retablos de madera dorada, situados los dos primeros en los machones más próximos al Altar Mayor y los otros a derecha e izquierda del crucero.

Los retablos de los machones son dos retablos iguales compuestos por *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco se forma por dos *basamentos* escalonados con un sagrario en el centro. El cuerpo es de una sola *calle* con *hornacina de medio punto* para escultura de *bulto redondo* entre *pilastras dóricas* con decoraciones vegetales en relieve. El ático es un *frontón* curvo partido que deja en el centro *caja* para lienzo y remata en *tarja* con la Paloma del Espíritu en un haz de rayos.

Los retablos situados a izquierda y derecha del crucero son dos retablos iguales, salvo algunos matices de carácter ornamental, que se componen de banco, un cuerpo y ático. El banco se organiza mediante paneles que forman el basamento de las columnas del cuerpo con escalonamiento central que llega hasta la hornacina superior, en el centro del banco se sitúa un sagrario. El cuerpo es una calle con hornacina de medio punto donde se cobija una escultura de bulto, a cuyos lados se disponen dos *ménsulas* para esculturas y el conjunto se enmarca entre sendas columnas *compuestas* sobre *retropilastras* del mismo orden. El cuerpo se cierra en *entablamento* curvo moldurado. El ático es un frontón curvo partido del que sólo se presentan los ángulos y en el centro se sitúa una estructura arquitectónica con frontón recto apoyado en pilas-tras dóricas *cafeadas*. Todo el conjunto se corona por rocallas, nubes, haz de rayos y grupos de querubines. En el centro del ático del retablo de la derecha aparece un *medallón* con relieve y en el de la izquierda una caja para pintura rodeada de rocalla.

*Retablo
de la Virgen
del Patrocinio.*

Iconografía

En los retablos de los machones aparecen los siguientes temas: Retablo de la derecha: **San Bernardo** (escultura de la hornacina central) y **Sagrada Familia** (lienzo del ático). Retablo de la izquierda: **San Benito** (escultura de la hornacina central) y **Santa Ana enseñando a leer a la Virgen en presencia de San Joaquín** (lienzo del ático).

En los retablos del cruceiro aparecen los siguientes temas: Retablo del lado derecho: en el cuerpo y de izquierda a derecha se encuentran las siguientes esculturas: **Santa Luzgarda**, **Virgen del Patrocinio** y **Virgen del Carmen**, en el ático **Dios Padre** (relieve).

Retablo del lado izquierdo: en el cuerpo del retablo y siguiendo el orden habi-

*Retablo
de la Piedad.*



tual se hallan las siguientes esculturas: **Santa Teresa**, **Piedad** y **San Francisco de Asís**, en el ático se dispone un lienzo de **La Piedad**.

Datos Históricos

Los cuatro retablos son anónimos y de la misma época –la segunda mitad del siglo XVIII–, pero no responden al mismo estilo, pues los dos de los machones entrarían dentro del pleno barroco y la otra pareja dentro del estilo rococó. Las esculturas que aparecen en los retablos son también anónimas y de la misma centuria, salvo La Virgen del Carmen que es del siglo XIX y es una *imagen de vestir*. Respecto a los lienzos hay que señalar que el de La Piedad del retablo izquierdo del cruceiro es anónimo y dieciochesco, y los dos que se hallan en los retablos de los ma-

chones: Sagrada Familia y Santa Ana Enseñando a la Virgen, han sido datados a fines del siglo XVII y atribuidos –según el “Inventario...”–, al pintor napolitano Lucas Jordán.



*Retablo
de San Bernardo.*



*Retablo
de San Benito.*

SALESAS REALES

Iglesia del antiguo Convento de la Visitación de San Francisco de Sales.
Actual Parroquia de Santa Bárbara.

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Mediados del siglo XVIII.

CONDE DE POLENTINOS, 1916, 15, 20; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 58-59; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 179; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 138-139; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 242; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 403-404; NIETO ALCAIDE, V., 1980, 1368-1369; PONZ, A., 1776, 263; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 94; QUADRADO, J.Mª y FUENTE, V. DE LA, 1885, 1977, 148; TAMAYO, A., 1946, 250-251; TORMO, E., 1927, 1985, 186.

Descripción

Retablo realizado en mármoles de colores y aplicaciones en bronce dorado. Se organiza en una sola *calle* y está compuesto por *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco es muy alto y aparece como friso retranqueado. El cuerpo principal lleva en el centro un *caja* para lienzo de formato rectangular rematada en *medto punto*, que se corona con escudo real. Enmarcando la caja se sitúan dos grupos de tres columnas *corintias* sobre *retropilastras* del mismo orden. En los extremos del cuerpo y asentadas sobre el banco aparecen dos esculturas de *bulto redondo*. El paso entre cuerpo y ático se hace mediante *entablamento* moldurado. El ático se presenta como frontal de templete de *frontón* curvo entre cortinajes sostenidos por dos ángeles con remate en corona real. Bajo el frontón se halla una caja ocupada por un relieve y sobre ella un gran haz de rayos. En los extremos del ático y apoyadas en el entablamento aparecen dos esculturas de bulto redondo con sendos angelitos.

Iconografía

En el cuerpo se sitúa el gran lienzo central con el tema de **La Visitación de la Virgen a Santa Isabel** y en los extremos, las esculturas de **San Fernando** (izquierda) y **Santa Bárbara** (derecha). En el áti-

co, el relieve central representa a **San Francisco de Sales en Éxtasis** y las dos esculturas de los lados son **La Religión** (izquierda) y **La Caridad** (derecha).

Datos Históricos

Retablo rococó, realizado entre 1750 y 1758, fechas de construcción de la iglesia. La iglesia y convento son fundación de la reina Doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI. Las trazas iniciales del retablo son del arquitecto Francisco Carlier pero con reformas posteriores, que suavizan el rococó, del arquitecto Francisco Moradillo, según atribución de Elías Tormo. No obstante, la intervención y reformas atribuidas a Moradillo han sido discutidas, puesto que, según comenta V. Tovar en el texto que sigue, Moradillo fue un maestro de obras que trabajó bajo la dirección de Carlier.

El lienzo de la "Visitación" es del pintor italiano Francisco Mura (llamado el Franceschetto) según el conde de Polentinos que corrige el apellido con el que Ponz designa al artista: "de Muro", y todas las esculturas así como el relieve son de la mano del escultor, también italiano, Juan Domingo Olivieri.

El retablo Mayor es un derivado de la arquitectura del barroco clásico que define

este gran edificio construido a mediados del siglo XVIII. La obra, de influencia franco-italiana, resume el esplendor de las formas del barroco tardío cortesano en el que se ha eliminado el formulario de la tradición retablistica local y se ha dado paso a un esquema de composición de carácter más europeizante.

La estructura del retablo prevalece sobre las adiciones ornamentales que se reducen a una carga escultórica de extraordinario valor artístico realizada por artífices de la escuela cortesana. Pudo ser el autor de la estructura el arquitecto que trazó el conjunto, Francisco Antonio Carlier ya que se conservan dibujos originales de este artifice para otros altares del templo. El estilo de la obra mantiene una gran coherencia con el trazado general de este monumento cuyos dibujos, tanto de plantas como alzados se conservan y están firmados por el citado maestro francés. Se descarta que la obra pudiera ser trazada por Francisco de Moradillo ya que este artifice, maestro de obras local, sólo tuvo responsabilidades en toda la obra como simple realizador a las órdenes de Carlier.

Sin embargo, en la traza del templo se documenta una intervención de J.B. Sachetti siendo Maestro Mayor del Rey Fernando VI. Pero no hay precisión sobre esta participación. El retablo sin duda, bajo el punto de vista de la composición resume influencias francesas e italianas centradas en la corriente del barroco clásico que utiliza mármoles y otros materiales nobles dando a la estructura una gran suntuosidad y fórmulas de composición muy flexibles, cercanas a obras romanas del siglo XVII de las que tanto se benefició también la arquitectura francesa. Su orientación a leves movimientos cóncavo-convexos hacen de esta obra una bella trasposición de lo italiano con gran repercusión en otras obras locales de la segunda mitad del siglo XVIII.



MADRID

SALESAS REALES

Iglesia del antiguo Convento de la Visitación de San Francisco de Sales.
Actual Parroquia de Santa Bárbara.

Nave y crucero.

**RETABLOS DE SAN FRANCISCO DE SALES,
DE LA SAGRADA FAMILIA, DE SANTA BÁRBARA
Y DE SAN FERNANDO.**

Mediados del siglo XVIII.

CONDE DE POLENTINOS, 1916, 15-16, 20; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 58-59; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F., 1993, 180-182; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 138-139; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 241-242; NIETO ALCAIDE, V., 1980, 1369; PONZ, A., 1776, 264-265; QUADRADO, J.Mª y FUENTE, V. DE LA, 1885, 1977, 148; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1965, 131; TAMAYO, A., 1946, 251; TORMO, E., 1927, 1985, 186.

Descripción

Cuatro retablos iguales realizados en mármoles de colores y serpentinas con aplicaciones en bronce dorado. Dos de los retablos se localizan en la nave (lado derecho e izquierdo) y los otros dos en el crucero (derecha e izquierda). Son de una sola *calle* y se componen de *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco aparece como friso *retranqueado*. El cuerpo lleva en el centro una *caja* rectangular para lienzo que corona en *tarja*. La caja se enmarca entre dos columnas *corintias* sobre *retropilastras* del mismo orden. El ático es un *frontón* partido; en el centro de éste, aparecen en altorrelieve grupos de tres querubines cuya actitud varía en cada retablo, y en la parte inferior se sitúan ramajes entrecruzados que son de hojas o flores según el retablo.

Iconografía

El lienzo central del retablo del lado derecho de la nave representa a **San Francisco de Sales con Santa Juana Francisca Fremiot**, el del lado izquierdo de la nave a **La Sagrada Familia**, y en los lienzos de los retablos del crucero aparece representado en el de la derecha **San Francisco Javier con Santa Bárbara** y en el de la

izquierda **La Rendición de Sevilla a San Fernando**.

Datos Históricos

Retablos rococós datables en las mismas fechas de la construcción de la iglesia, 1750-1758, y cuyas trazas son obra del arquitecto del Retablo Mayor: Francisco Carlier. Las pinturas del cuerpo central de los retablos son todas del siglo XVIII y de dis-



A

tintas manos. Las autorías ya quedaron establecidas por Ponz, así encontramos que el lienzo de "San Francisco de Sales con Santa Juana Francisca" es obra del pintor napolitano Corrado Giaquinto; "La Sagrada Familia" es del pintor italiano, en este caso de Verona, Francisco Cignaroli; "San Francisco Javier con Santa Bárbara" es del napolitano Francisco Mura; y por último el lienzo "La Rendición de Sevilla a San Fernando" es una realización del pintor francés Charles Joseph Flipart.



B



C

A- Retablo de San Francisco Javier con Santa Bárbara.

B- Retablo de San Francisco de Sales con Santa Juana Francisca Fremiot.

C- Retablo de San Fernando.

D- Retablo de la Sagrada Familia.

D



MADRID

IGLESIA DEL MONASTERIO DE RELIGIOSAS TRINITARIAS DESCALZAS DE SAN ILDEFONSO

Vulgo: Trinitarias de Cervantes.

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

1739.

AGULLÓ Y COBO, M., 1978(A), 46; CORRAL, J. DEL, 1953, 1955, nº 50-51; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 126; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 222; *Monumentos Españoles...*, 1954, 247-248; ROMERO TOBAR, L., 1980, 1235; TAMAYO, A., 1946, 143-144; TORMO, E., 1927, 1985, 208; TOVAR, V., 1974, 152-153; IDEM, 1975, 329-330; IDEM, 1990 (A), 415-416.

Descripción

Retablo de madera dorada que se compone de *banco*, un *cuerpo* y *ático*. El banco se forma mediante paneles *cajeados* con decoración de *tarjas* y *ménsulas* con querubines en relieve. En el centro se levanta el *tabernáculo* a modo de templete organizado sobre cuatro arcos de *medio punto peraltados* que se apoyan en columnas y *pilastras* de *orden compuesto*. Todo el conjunto se cubre con *cúpula* con decoración de remate de nubes y cruz. Dentro del tabernáculo aparece un sagrario cerrado que imita un árbol. El cuerpo del retablo se estructura en tres *calles*, la central es una *hornacina* de medio punto con relieve, y las laterales son más estrechas y aparecen encuadradas entre columnas compuestas sobre *retropilastras* del mismo orden. Las dos calles aparecen cajeadas con tarjas en relieve y llevan una ménsula para escultura de *bulto redondo*. El paso al ático se hace mediante *entablamento* curvo y partido en el centro, decorado con *modillones*. El ático es un arco de medio punto coronado en tarja con cruz inscrita, en cuyo centro se sitúa una hornacina para relieve con dos ángeles de bulto a los lados.

Iconografía

En el cuerpo se encuentra el relieve central con el tema de **La Imposición de**

la casulla a San Ildefonso y dos esculturas: **San Juan de Mata** (calle izquierda) y **San Félix de Valois** (calle derecha). En el ático se presenta el relieve de **La Trinidad**.

Datos Históricos

Según noticias recogidas por V. Tovar (1990) el retablo es donación y obra del ensamblador toledano, Manuel de Mesa, padre de una religiosa del convento, quien lo hizo en 1739. Entre este año y el siguiente se terminó también el tabernáculo, obra en este caso del ensamblador Antonio Arnúero que recibió varios pagos por su realización, siendo el más importante uno de 7.000 reales de vellón. El retablo se colocó en agosto de 1739, dirigiendo las obras de asentamiento del mismo, el arquitecto Francisco Ruiz que en este momento se hallaba construyendo el convento. El dorado del retablo y del tabernáculo se realizó ya en 1767 y fue encomendado al dorador Manuel Zamorano, pariente también de una religiosa, que cobró por su labor 40.000 ducados. Las esculturas en madera policromada de San Juan de Mata y San Félix de Valois proceden del antiguo Convento de Mercedarios Descalzos de Madrid y se atribuyen, siguiendo a V. Tovar (1974), al escultor Manuel Correa, quién las habría realizado hacia 1659 -según un documento recogido por M. Agulló- cobrando por su labor 250 ducados.

En cuanto a los relieves que decoran el retablo hay que señalar que no se les conocen autorías o atribuciones, son por tanto obras anónimas de madera policromada realizadas en la primera mitad del siglo XVIII.

La iglesia fue declarada Monumento Nacional por Real Orden de 17 de Septiembre de 1921.

Se trata de una obra que sirve a mediados del siglo XVIII para dar relieve a un templo que por sí mismo es de naturaleza muy modesta. Fue obra importada desde la escuela toledana por coyunturales circunstancias de la Comunidad religiosa y portadora en parte de la huella que en aquella comarca había dejado el singular Transparente de la Catedral realizado por Narciso Tomé.

Se adapta en anchura y altura a la capacidad y holgura del templo convirtiéndose en un elemento que transforma categóricamente la visión de la cabecera encubriendo su neta simplicidad y rigidez arquitectónica.

El área central asume también influencias de la retablistica cortesana en la que se manifiesta el predominio de lo arquitectónico y una dinámica cóncavo-convexa. Es dinámica que será secundada por los retablos colaterales que sirven a la misma intervención de flexibilizar y animar el presbiterio.

Ofrece la obra sin embargo un gran equilibrio arquitectónico porque sus partes están compensadas y sus elementos homólogos fueron resueltos en interrelación muy proporcionada. Algunos elementos ornamentales tienen influencia del rococó francés y contribuyen a crear también una singular consonancia.

V.T.M.



IGLESIA DEL MONASTERIO DE RELIGIOSAS TRINITARIAS DESCALZAS DE SAN ILDEFONSO

Vulgo: Trinitarias de Cervantes.

Crucero.

RETABLOS DE SAN JUAN DE LA CONCEPCIÓN Y DEL CRISTO DE LA PIEDAD.

Primera mitad del siglo XVIII.

HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 126; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 221-222; *Monumentos Españoles...*, 1954, 247-248; PONZ, A., 1776, 1782, 286; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 83; TAMAYO, A., 1946, 143; TORMO, E., 1927, 1985, 208; TOVAR, V., 1990, 414, 417.

Descripción

Son dos retablos iguales hechos en madera combinando los colores dorado y blanco. Están colocados a derecha e izquierda del crucero. Se componen de *banco*, *cuerpo* principal y *ático*. El banco se organiza con dos *pilastras* y *ménsulas* decoradas con querubines en los extremos que sirven de *basamento* a las columnas del cuerpo superior; el centro del banco aparece escalonado y lleva en la mitad un sagrario con la puerta pintada. El cuerpo es de una sola *calle* con *caja* en forma de cruz para escultura de *bulto redondo*, esta caja varía ligeramente en el retablo de la derecha puesto que los brazos horizontales se aprovechan para colocar dos *bustos-relicarios*, además de la escultura de bulto en el brazo vertical. A los lados de la caja cruciforme aparecen dos *ménsulas* para esculturas. Todo el conjunto se enmarca entre dos columnas *salomónicas* con profusa decoración vegetal sobre *estípites*. El paso entre cuerpo y ático se estructura mediante *entablamiento* moldurado con *modillones* y *tarja* central con querubín. El ático aparece como un frontal de templete con caja central de *medio punto* para pintura entre *pilastras dóricas* con decoración vegetal, a los lados de esta estructura se disponen sendos *aletones* y el conjunto remata en tarja con escudo inscrito.

Iconografía

Retablo de la derecha: La puerta del sagrario lleva una pintura con el tema del **Ecce Homo**; en el cuerpo y de izquierda a derecha se sitúan las siguientes esculturas: **San Miguel de los Santos**, **San Juan Bautista de la Concepción** y el **Beato Marcos Criado**, en los brazos horizontales de la caja hay dos bustos relicarios de **San Acisclo** (izquierda) y **Santa Victoria** (derecha). En el ático aparece un lienzo con el tema de **San Antonio de Padua**.

Retablo de la izquierda: la puerta del sagrario aparece decorada con la pintura de **La Piedad**; en el cuerpo y de izquierda a derecha se disponen las siguientes esculturas: **Magdalena Penitente**, **Cristo Crucificado**, llamado "de la Piedad", a sus pies hay un busto de **La Dolorosa** y **San Pedro de Alcántara**. En el ático se encuentra el lienzo de **Santa Catalina**.

Datos Históricos

Los retablos son anónimos y se fechan en la primera mitad del siglo XVIII. Según noticias documentales recogidas por V. Tovar, podrían haber sido colocados en torno a 1700, puesto que hay documentos que recogen los nombres de dos donantes que costearon los retablos colaterales: Don Bartolomé Fernández Otero que pagó la obra del colateral del Pilar y Don Juan de

Lope Noguero la del Cristo de la Piedad. Este último continúa en la actualidad denominándose así por la escultura que cobija, sin embargo en el otro (lado derecho del crucero), el tema central es San Juan Bautista de la Concepción, aunque las esculturas son obviamente móviles y pueden haber sido cambiadas en el transcurso de los años.

Las obras que se disponen en los retablos son todas ellas de calidad y responden a momentos estilísticos distintos. En primer lugar se ordenan las pinturas de las puertas de los sagrarios que son flamencas y de los siglos XVI (Piedad) y XVII (Ecce Homo), según se recoge en el "Inventario...". Del siglo XVIII y anónimos son los lienzos de los áticos al igual que todas las esculturas de los cuerpos. Tormo atribuyó con reservas el Crucificado al arquitecto y escultor madrileño José de Churriguera y los dos bustos relicarios, siguiendo al mismo autor, son obras seguras del escultor José de Mora. Otra noticia sobre las esculturas es la que recoge V. Tovar, en este caso sobre la Magdalena, que fue donada al convento en 1768 y que hacía juego con la imagen de San Pedro de Alcántara, obras que actualmente se encuentran en el retablo de la izquierda.

La iglesia fue declarada Monumento Nacional por Real Orden de 17 de Septiembre de 1921.

El crucero constituye un habitáculo sustancial de los fieles en su acercamiento al altar mayor del templo. También son receptáculo de visión principal desde la nave del templo cuando se sitúan en el nivel frontal colateral a la cabecera del templo. Se deduce que su disposición y ornato siempre es prioritario respecto al espectador.

Los retablos colaterales en este templo son obras magníficas en cuanto a la ejecu-

ción. Pero a su vez, son obras bajo el punto de vista estructural muy consecuentes con el retablo mayor al que prestan su dinámica contribuyendo eficazmente a potenciar el valor expresivo visual de la obra principal. Esta consonancia se advierte en su forma y en su proporción.

Ambas obras pertenecen al barroco tardío madrileño en el que se determinan algunas influencias foráneas y fórmulas de la tradición castellana. La composición es ostentosa especialmente en el campo de lo ornamental en el que se refunden diversas influencias de la tradición local.

V.T.M.



Retablo del Cristo de la Piedad.

IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA

Nave.

RETABLOS-HORNACINAS DE LA ASUNCIÓN, DE SAN JOSÉ, DE SAN MIGUEL Y DE LOS EVANGELISTAS. Primer cuarto del siglo XVIII.

HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, 152; *Inventario artístico de Madrid Cap.*, 1983, 209-210;
TAMAYO, A., 1946, 136; TORMO, E., 1927, 1985, 63.

Descripción

Son cuatro *retablos-hornacinas* iguales, de madera dorada y excavados en el muro de la nave, dos a cada lado. Los retablos están compuestos por gran hornacina para lienzo con estructura escalonada en la parte inferior, en el centro del escalonamiento se disponen sagrarios en dos de los retablos. La hornacina presenta forma de *arco de medio punto* excavado con amplio *alfiz* y *clave* señalada con una *tarja* y un escudo. El arco apoya en *pilastras dóricas*. Todo el conjunto lleva abundante decoración en relieve de tema vegetal.

Iconografía

Situándonos desde los pies y en el lado derecho de la nave los temas que aparecen son los siguientes: Primer retablo, **La Asunción** (pintura); segundo retablo, **La muerte de San José** (pintura) y **Virgen de Valvanera** (escultura).

En el lado izquierdo: Primer retablo, **San Miguel** (pintura); segundo retablo, **San Juan y San Lucas** (pintura) y **La Divina Pastora** (escultura).

Datos Históricos

Los cuatro retablos-hornacinas son barrocos de principios del siglo XVIII, pero

no se conoce el autor de las trazas. En cuanto a los lienzos que se encuentran en las hornacinas tan solo dos tienen autoría: "La muerte de San José", obra del pintor Pedro Ruiz González realizada en 1700, y "La Asunción", atribuida por Tormo al pintor sevillano Domingo Martínez, también de los inicios del siglo XVIII. La misma cronología tienen las otras dos pinturas, aunque se desconoce su autor. Las esculturas que se hallan en los retablos no forman parte de los mismos, sino que están colocadas sobre los escalones de la parte inferior, pero no obstante merecen mencionarse por su calidad. Según se recoge en el "Inventario...", la "Virgen de Valvanera" es una escultura de madera policromada del siglo XVIII, y la "Divina Pastora" es una obra ya de fines del siglo XIX o de principios de la actual centuria.



A- Retablo
de la Asunción.

B- Retablo San José.

C- Retablo
de San Miguel.

D- Retablo
de los Evangelistas.

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR

Mediados del siglo XVIII.

CRUZ VALDOVINOS, J.M., 1982, 363; GARCÍA GUTIÉRREZ, F.J., 1989, 135; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 188; PORTELA SANDOVAL, F.J., 1986 (reproducido en láminas posteriores).

Descripción

Retablo-bornacina de planta cóncavo-convexa de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Las calles están divididas por cuatro columnas de *orden compuesto* que sostienen un *entablamento* partido con parejas de *modillones*. En las calles laterales se disponen hornacinas rematadas con trozos de *frontón* curvo decoradas con florero, en la que figuran esculturas de bulto redondo de madera. En la central aparece un grupo escultórico. En el ático vemos dos hornacinas abiertas y en el centro un grupo escultórico. Se remata con frontón curvo con *tarja* central. Bajo el grupo escultórico de la calle central figura un Cristo crucificado.

Iconografía

En el grupo escultórico de la calle central están representados **San Agustín y San Gregorio acompañados de San Juan Evangelista y San Lucas**. Sobre éste, la talla de **La Trinidad acompañada de Jesús y Dios Padre entre rayos**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela castellana. Fue realizado en 1744 por el entallador José Pérez y sobredorado por Próspero Mortola. Ha perdido parte de su decora-

ción original, como la imagen de la Virgen que ocupaba el centro que desapareció a mediados del presente siglo, además de las tallas de las calles laterales, sustituidas por otras modernas. Asimismo, se ha perdido el *tabernáculo*. Los grupos escultóricos de la calle central y del ático son de la escuela castellana de mediados del siglo XVIII.

La Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora está declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Decreto 774/1982, de 26 de febrero.

Esta obra ilustra vivamente a pesar de su deterioro por sucesivas intervenciones, la corriente tipológica del barroco cortesano que tiene como principal característica en el segundo tercio del siglo XVIII el haber estado influenciada por arquitectos extranjeros, principalmente franceses e italianos.

Se infunde al retablo barroco una forma arquitectónica más pura y objetiva, con un abandono del proceso churrigueresco en su fase ornamental y un dominio de lo arquitectónico en un sentido más clásico y puro.

La especulación sin embargo, se centra en el abandono de la frontalidad sustituida con la dinámica cóncavo-convexa que se relaciona con formas importadas en la línea de Bernini, Borromini y el P. Pozzo. Se

evocan modelos de reconocido prestigio europeo.

Este tipo de retablo fue privativo de la nueva arquitectura de la Corona, pero llegó a ejercer una gran influencia en los retablos de toda la comarca madrileña. Se trata en general de una opción que se integra dentro del barroco clásico académico, controlado en su estructura y parco en la ornamentación.

Esta obra encuentra su definición estilística próxima a esta corriente cortesana aunque no se deba omitir que las imitaciones aunque estén en manos de un buen repetidor y excelente artesano no alcanzan la excelencia de aquellos retablos que se consideran modelos.

El volumen de la obra esta proporcionado a la superficie donde se ubica y se ha de destacar su repertorio ornamental de gran finura, nada extraño por la intervención en su ejecución del italiano Mortola, uno de los artífices más prestigiosos de la época por su obra en los palacios de Aranjuez y de El Pardo en el reinado de Felipe V. El artífice José Pérez, también en relación con la ejecución de esta obra, tal vez pueda identificarse con el también escultor-delineante vinculado a la obra del palacio de Aranjuez y Palacio Real de Madrid hacia 1730-1740.

V.T.M.



IGLESIA PARROQUIAL DE LA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Siglo XVIII. Con elementos añadidos de los siglos XVI y XVII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 194.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Consta de dos *cuerpos* divididos en tres *calles* y *ático*. Cuatro *columnas jónicas* con *fustes* decorados con relieves, apoyan en *ménsulas* en el *banco*, donde vemos dos pinturas al óleo sobre tabla. En las calles laterales del primer cuerpo aparecen dos esculturas de *bulto redondo* mientras que el segundo cuerpo se decora con tablas al óleo.

La *hornacina* central aparece flanqueada entre *estípites* profusamente decorados y sobre ella otra hornacina pequeña.

El ático se remata con un grupo escultórico bajo un arco de medio punto con decoración vegetal y en los extremos aparecen dos esculturas de bulto redondo.

Iconografía

En el lado izquierdo del banco están representadas las tablas de **La Sagrada Familia** y en la derecha **San Jerónimo**.

En las calles laterales del primer cuerpo vemos las tallas de **Santa Clara** en el lado izquierdo y **San Francisco de Asís** en el derecho. En los relieves que figuran en la parte inferior de las columnas interiores están representados **La Anunciación** y **La Visitación**, mientras que las de los extremos se decoran con espejos. En el segundo cuerpo las tablas del **Bautismo de Cristo** en el lado izquierdo y **Pentecostés**

en el derecho. En el ático vemos el grupo del **Calvario** y en los extremos dos ángeles.

Datos Históricos

Retablo recompuesto con elementos de diferentes épocas. La calle central es barroca de la escuela castellana del siglo XVIII así como el remate. Las calles laterales son también barrocas pero del siglo XVII.

Procede de un convento de Medina del Campo. Las tablas también reaprovechadas pertenecen a la escuela valenciana y son de estilo renacentista del siglo XVI.

Las esculturas de las calles laterales y del ático pertenecen a la escuela barroca castellana del siglo XVII.

Ha perdido la decoración de la calle central siendo sustituida por imágenes modernas.



MONTEJO DE LA SIERRA

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO

Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
Tercer tercio del siglo XVIII.

FERNÁNDEZ GARCÍA, 1985, 66-67 y 77-78.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Consta de *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático* en forma de casquete. Las calles están separadas por cuatro columnas de *orden compuesto* con *fustes* decorados con espejos que descansan sobre grandes *ménsulas* en el banco y soportan un *entablamento* partido y decorado con *modillones*. El ático se divide en gajos, en el central vemos una *hornacina* avenerada con escultura de bulto redondo y rematada por un *clípeo* con rayos, los laterales presentan profusa decoración vegetal. Sobre cada una de las cuatro columnas figuran cuatro esculturas de bulto redondo y apoyadas en *plintos*.

En las calles laterales, en hornacinas aveneradas, vemos dos tallas. La calle central está abierta con vidriera y bajo ella se dispone el sagrario en forma de templete con *torno*, que consta de *banco*, un *cuerpo* y *ático*, con cuatro columnas de *orden corintio* con fustes decorados con espejos, las cuales descansan sobre *ménsulas* en el banco, donde vemos la puerta del sagrario. El conjunto se remata con elemento a modo de *linterna*.

Iconografía

En la hornacina lateral izquierda vemos la talla de **San Vicente Ferrer** y en la derecha a **San Roque**. En el ático, también bajo hornacina, la imagen de **San Pedro in Cathedra** rematado por un *clípeo* con los símbolos papales. Apoyados en el entablamento vemos cuatro ángeles.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela segoviana, realizado entre 1769 y 1778 por el arquitecto Andrés Martínez y el dorador Tomás Arizpe.

Conserva toda su ornamentación original a excepción de la hornacina de la calle central en la que estuvo colocada la imagen románica de la Virgen de Nazaret, más tarde sustituida por una cruz procesional del siglo XVI.

Es una obra en la que se nos muestra el eclecticismo de fines del siglo XVIII, característico de una etapa en la que se hace muy difícil la definición ya que oscila entre la retención un tanto fría e inexpresiva de elementos barrocos y la débil asimilación del clasicismo en sus variadas y siempre vacilantes definiciones. La tradición barroca se resiste a desaparecer, incluso en obras retabísticas destacadas de Juan de Villanueva, y el academicismo impuesto se interfiere sin la necesaria pureza.

Esta obra resume tal situación por lo que resulta híbrida y un tanto fría e inexpresiva. Fluctúa entre formas de un nivel modesto extraídas del clasicismo y formas de una mayor flexibilidad y libertad cuyo conjunto determina su rítmica.

Es imagen de una época de transición que refunde con cierta habilidad idealismos del pasado y del presente, no sin cierta contradicción.

V.T.M.



MORALEJA DE ENMEDIO

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MILLÁN

Presbiterio.
RETABLO MAYOR.
Siglo XVIII.

FERNÁNDEZ GARCÍA, 1985, 66-67 y 77-78.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada con *zócalo*, un *cuerpo* con cuatro columnas de *orden compuesto* con decoración vegetal y espejos en el *fuste*, que separan las tres *calles* y sostienen un *entablamento* partido con *modillones*. En la calle central vemos una *hornacina* entre *machones* muy decorados y rematada con decoración de hojarasca y medallón con una escultura de *bulto redondo*; en las calles laterales bajo hornacinas dos esculturas de bulto modernas. En el *ático* figura, dentro de una hornacina entre estípites y rematada por querubines y machones con guirnalda, una imagen moderna. A ambos lados se disponen otras dos esculturas. Flanqueando el retablo, en los laterales, guirnalda de flores a modo de *guardapolvos*.

Iconografía

La talla en madera del ático representa **La Virgen de la Asunción** y en los laterales dos ángeles músicos.

Datos Históricos

Retablo barroco castellano del siglo XVIII. No conserva ninguna talla original. Procede del Convento de Monjas Concepcionistas de Torrijos (Toledo). Fue comprado por el pueblo en 1979 por 400.000 pts. y colocado en la iglesia parroquial cuyos retablos habían sido quemados durante la Guerra Civil. En el momento de su colocación fue modificado en sus dimensiones por

ser demasiado grande: se eliminó parte del guardapolvos superior, que medía 1,60 m. y en el banco donde se apoya se cortaron unos 35 cm. de su base. Según se aprecia en la fotografía inicial, en la parte superior hubo unos pináculos que fueron sustituidos por deseo de los fieles por dos ángeles de gran tamaño (1,90 m.) que no pertenecían al conjunto original y que también fueron comprados. La talla de la Virgen de la Asunción es de la escuela barroca castellana del siglo XVII, mientras que los ángeles de madera son del siglo XIX, están policromados y su talla es de gran calidad.



MORALEJA DE ENMEDIO

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MILLÁN

RETABLO DE SANTA TERESA.

Segunda mitad del siglo XVIII.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada con *banco*, un *cuerpo* con dos columnas de *orden corintio* y dos *estípites* que enmarcan *hornacina avenerada* en la que vemos una escultura de *bulto redondo*. Sobre él se apoya un *entablamento* con *modillones* en el que se asienta el *ático* en forma de *frontón curvo*, con una hornacina también entre estípites en la que aparece una escultura de bulto redondo; las enjutas están decoradas con hojarasca así como toda la superficie del retablo.

Iconografía

La imagen del ático representa al **Niño Jesús de la Bola** y en la parte central del banco vemos un escudo cardenalicio.

Datos Históricos

Retablo barroco de escuela castellana de la segunda mitad del siglo XVIII. De su imaginería sólo conserva la talla del Niño Jesús de la escuela barroca madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII.



IGLESIA PARROQUIAL DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Crucero.

RETABLO DE LA VIRGEN DEL CARMEN (lado derecho).

RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN (lado izquierdo).

Siglo XVIII.

BENITO COSTA, A. de, 1986, 51; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1977, 4-5; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 206.

Descripción

Pareja de retablos con planta cóncavo-convexa de madera dorada y policromada. Tienen *banco* con gradería, un *cuerpo* y *ático*. Dos *columnas salomónicas* de *orden compuesto* con *fuste* y dos *estípites* decorados con racimos de uvas y pámpanos con guirnaldas, flanquean la *hornacina* central. Las columnas se apoyan en dos *ménsulas* en el banco. Sobre estos soportes se dispone un *entablamento* partido adornado con *modillones*. Las dos hornacinas se rematan con querubines y *tarjas*, con mayor volumen la del retablo del Sagrado Corazón. En los áticos vemos dos pinturas ovaladas al óleo sobre lienzo, decoradas con guirnaldas y enmarcadas por *machones* con adornos de guirnaldas y querubines, se rematan con moldura curva con tarja central muy decorada. A ambos lados del lienzo y rematando las columnas se disponen dos esculturas de *bulto redondo* sedentes sobre *plintos* y sobre los estípites florones. El retablo de la Virgen del Carmen conserva en los laterales del cuerpo principal cortinajes que lo enmarcan, habiendo desaparecido este elemento en el del Sagrado Corazón. Las puertas del sagrario aparecen decoradas con pinturas al óleo sobre tabla.

Iconografía

Retablo de la Virgen del Carmen

En el lienzo del ático se representa **La Virgen del Carmen con San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja**. En la puerta del sagrario la pintura trata el tema de **La aparición de la Sagrada Forma a San Francisco de Borja**.

Retablo del Sagrado Corazón

En el lienzo del ático se representa **La Virgen del Rosario y Santo Domingo**. A ambos lados de la hornacina figuran las de **San Antonio** a la izquierda y **San Ignacio** a la derecha. En la puerta del sagrario aparece la tabla de **Santa Bárbara**.

Las esculturas de bulto redondo que rematan las columnas de ambos retablos representan angelitos.

Datos Históricos

Retablos barrocos del segundo tercio del siglo XVIII de la escuela madrileña. El retablo de la Virgen del Carmen ha perdido su imaginería original conservando la pintura del ático. El del Sagrado Corazón ha conservado gran parte de su decoración excepto la imagen que la presidía. **La Virgen del Rosario y Santo Domingo** de este retablo es posible-

mente obra del pintor Antonio Palomino.

La Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción ha sido declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Decreto 423/1983 de 12 de enero.

Se trata de dos obras de la misma configuración que han sido destinadas a enriquecer los muros del templo. Los retablos colaterales secundan el efecto del principal, sin embargo en este caso, ambas se han sobrepuesto en su estilo ya que el retablo mayor aun siendo obra destacada de Juan de Lobera con una estructura en cascarón y orden gigante en su momento muy novedosa, ha quedado atrás como estructura propia del primer barroco madrileño, mientras los colaterales parecen querer retener el arte más ornamentista de Churriguera y Ardemans son su apariencia de un gran despliegue decorativo.

Como obras colaterales en su estructura no se plantean problemas de visión angular o tangencial, hecho importante porque pasan a ser simples obras con función decorativista del propio muro del templo. Todo lo más pudieron ser incorporadas a la secuencia visual del retablo mayor aunque como se indica no guardan concordancia estilística muy precisa.

No obstante se trata de dos retablos ejecutados con gran finura, en los que una maraña de formas ornamentales sirve para calibrar la imaginación y la labor fina de nuestros artesanos. Pintura y escultura, en su visión frontal desde los tramos del crucero monopolizan principalmente los ejes de visión. El barroco de esplendor no deja de poner su nota escenográfica en estas obras en sus bien elaborados cortinajes encuadrando la estructura general.

V.T.M.



*Retablo
de la Virgen
del Carmen.*



*Retablo
del Sagrado
Corazón.*

IGLESIA PARROQUIAL DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Capilla de la Inmaculada Concepción.

RETABLO DE SAN JERÓNIMO (lado derecho).

RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA (lado izquierdo).

Último tercio del siglo XVIII.

BENITO COSTA, A. de, 1986, 43; CORELLA SUÁREZ, M^a P., 1977; ÍDEM, 1978, 167; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 206.

Descripción

Pareja de *retablos-cuadro* de estuco pintado. Se apoyan sobre mesa de altar. Tienen un *cuerpo* y *ático*. Dos columnas de *orden compuesto* flanquean cada una de las pinturas al óleo sobre lienzo, y sostienen un *entablamento* sobre el que se dispone un grupo escultórico con *tondo* central.

La Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción ha sido declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Decreto 423/1983 de 12 de enero.

Iconografía

Retablo de San Jerónimo

El lienzo representa a **San Jerónimo penitente**. En el ático dos ángeles sostienen un tondo en el que aparece **El Cordero Místico**.

Retablo de San Juan Bautista

El lienzo representa a **San Juan Bautista predicando**. En el ático dos ángeles sostienen un tondo en el que aparece **El León Evangélico**.

Datos Históricos

Retablos neoclásicos del último tercio del siglo XVIII. El lienzo de **San Jerónimo penitente** es una copia del Tiziano realizado para el Monasterio de El Escorial, mientras que el **San Juan Bautista predicando** es una copia de Lucas Jordán.



NAVALCARNERO

IGLESIA PARROQUIAL DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Lado derecho del crucero.
RETABLO DE LA VIRGEN MILAGROSA.
Siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 206.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Las calles se dividen por cuatro *columnas salomónicas* con *fuste* decorado con pámpanos y racimos. En la calle central figura *bornacina* apoyada sobre gradería con decoración vegetal. Se remata con una *tarja* con querubín. Un *entablamento* partido decorado con *modillones* separa el ático, en el que aparece una pintura al óleo sobre lienzo enmarcada por *macbones* con decoración vegetal que soportan una moldura curva con querubín y tarja.

Iconografía

En el lienzo del ático está representado **San Antón**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela castellana del siglo XVIII. Ha perdido la imaginaria original que ha sido sustituida por imágenes modernas. Sólo se ha conservado el lienzo que aparece en el ático.

La Iglesia Parroquial de La Inmaculada Concepción está declarada Monumento Histórico Artístico por Real Decreto 423/1983 de 12 de enero.



IGLESIA PARROQUIAL DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Nave izquierda de la Iglesia.
RETABLO DE LA VIRGEN DOLOROSA.
Segunda mitad del siglo XVIII.

BENITO COSTA, A. DE, 1986, 57; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 206.

Descripción

Retablo de madera dorada. Consta de *banco*, un *cuerpo* y *ático* rematado en medio punto. Cuatro *columnas salomónicas* de *orden corintio* y *pilastras cajeadas* con decoración vegetal enmarcan la *hornacina* central con una *imagen de vestir*. Un *entablamento* partido y decorado con *modillones* soporta el ático, que se remata por una gran *tarja* central.

Iconografía

En la hornacina central vemos la imagen de vestir de **La Virgen Dolorosa** y en el banco un **Cristo yacente**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela castellana de la segunda mitad del siglo XVIII. Las esculturas que lo decoran son anónimas y tienen distintas cronologías. El **Cristo yacente** es una talla de la transición de los siglos XVII al XVIII, y la Dolorosa es una imagen moderna que sustituye a otra desaparecida. También se hallaba en él un lienzo representando la **Glorificación de la Pasión** que actualmente se encuentra en una estancia junto a la capilla de la Concepción. El retablo procede de la desaparecida Ermita de la Veracruz del mismo municipio.



La Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción está declarada Monumento Histórico Artístico por Real Decreto 423/1983 de 12 de enero.

NUEVO BAZTÁN

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN FRANCISCO JAVIER

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Siglo XVIII.

BARTOLOMÉ, E., 1981, 193-200; BONET CORREA, A., 1962, 33-38; CANTÓ, A., 1928, 184-185; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 212; KUBLER, 1957, 138-147; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1988, 37; IDEM, 1993, 151; *Monumentos Españoles...*, 1954, 278-279; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 86; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1971, 27, 34, 51; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 102; TORMO, E., 1931, 92; TOVAR, V., 1979, 54-55.

Descripción

Retablo realizado en mármol su parte arquitectónica, y en alabastro y estuco la decoración. Tiene *banco*, un *cuerpo* y *ático*. A ambos lados de la *hornacina* central se disponen cuatro columnas de *orden compuesto* con *fuste* liso, dos exentas y dos adosadas, los extremos se rematan con *roleos* con florones. Sobre la hornacina avenerada figura una *tarja*. Culmina este cuerpo con *entablamento* decorado con *canes*; sobre él se asienta el ático en el que vemos un medallón con relieve en alabastro enmarcado por *pilastras* y rematado con *tarja* con inscripción y *frontón* triangular sobre el que reposa un ángel sedente. A ambos lados del motivo central se disponen dos figuras alegóricas acompañadas por angelitos realizadas en alabastro. Todo el conjunto queda enmarcado por un grandioso cortinaje en estuco.

En la parte central del banco se dispone el *tabernáculo* realizado en mármol. Es de planta central. Tiene un cuerpo adornado por columnas y se remata con *cúpula*.

Iconografía

En la hornacina figura la escultura de **San Francisco Javier**. En el ático, vemos las esculturas alegóricas de **La Fortaleza** a la izquierda, y **La Caridad** a la derecha. El relieve representa **San Francisco Javier bautizando a los indios**.

Datos Históricos

Retablo barroco. Fue realizado por José Benito de Churriguera en torno a 1722. A este arquitecto-escultor le fue encargado por el industrial y banquero Juan de Goyeneche la realización del conjunto que forman el caserío, el palacio y la Iglesia de Nuevo Baztán, convirtiéndose en uno de los principales proyectos ejecutados por el artista madrileño. Las obras del poblado comenzaron en 1709. Las esculturas que decoran el retablo son también obra de Churriguera (Bonet Correa, 1962).

El conjunto del palacio y la Iglesia de Nuevo Baztán han sido declarados Monumento Histórico-Artístico por Decreto de 16 de octubre de 1941.

Esta obra marca un hito relevante en la trayectoria retablistica de José Benito Churriguera. Demuestra que el estilo de este gran arquitecto del primer tercio de siglo XVIII no se debe encasillar en una sola tipología por audaz y valiente que fuese. Su larga y fructuosa actividad dio para mucho más y este ejemplo de Nuevo Baztán lo confirma ya que nos ofrece un diseño que casi puede considerarse una contraposición a su estilo anterior.

J. B. Churriguera tras diseñar el poblado industrial de Nuevo Baztán en el que ofrece con rigor un diseño urbano-arquitectónico de vanguardia, se ocupa también de la construcción de un templo que ha de ser incorporado a las funciones religiosas del lugar. En este recinto también traza un retablo mayor apuntando nuevos ideales, que se concretan en una nueva visión del arte barroco más acorde con los tiempos en los que se ejecuta ya que son momentos en los que comienza a vislumbrarse una influencia del barroco clásico europeo incorporado a la escuela de la Corte por artistas extranjeros. Sin ignorar todas estas influencias J. B. Churriguera lleva a cabo una propuesta estilística en la que se advierte un retorno a la composición clásica, tanto en la estructura como en la elección de los materiales, olvidando la columna salomónica y el ornamento profuso. La obra es de gran equilibrio no sólo por el riguroso orden canónico aplicado a las columnas sino por la planitud a la que somete a los planos mermando la tridimensionalidad espacial que también le había caracterizado. El óvalo con relieve en el remate también se utiliza con una invocación del clasicismo.

A pesar de que la traza opera dentro de un equilibrio de líneas y ornamentos Churriguera no se desentiende de la tradición barroca hispánica y agrega un ostentoso cortinaje de estuco que convierte en

un elemento de profundo efecto escenográfico.

También se manifiesta con cierta flexión hacia el barroco clásico en la ejecución de las esculturas alegóricas, Caridad y Fortaleza situadas en el cuerpo inferior. El conjunto vino a ser una manifestación muy evidente del impacto italiano sobre nuestra retablistica madrileña.

V.T.M.



NUEVO BAZTÁN

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN FRANCISCO JAVIER

Crucero.

RETABLO DE LA INMACULADA (lado derecho).

RETABLO DE SAN JOSÉ (lado izquierdo).

Principios del siglo XVIII.

BARTOLOMÉ, E., 1981, 194-195; BONET CORREA, A., 1962, 34; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 212; *Monumentos Españoles...*, 1954, 278-279; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 1971, 51; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 100; TOVAR, V., 1979, 55.

Descripción

Pareja de retablos de madera imitando mármol. Tienen *banco*, un *cuerpo* y *ático*. Dos parejas de columnas y *retropilastras* de *orden compuesto* enmarcan las grandes *hornacinas* centrales y sirven de apoyo a un *entablamento* partido en el que descansa un *arco de medio* punto adornado con un rompimiento de Gloria. A ambos lados figuran *aletones*. Un *florón* culmina las columnas por el lado cercano a la capilla mayor y, asimismo, se dispone un gran cortinaje que remata este costado del retablo. En la hornacina se disponen tres pedestales decorados en su parte inferior por un friso de querubines.

Iconografía

Los dos retablos han perdido la imaginaria original, conociéndose que en el retablo de la Inmaculada hubo un **San Juan Bautista**, y en el de San Isidro, figuraba una **Virgen**.

Datos Históricos

Retablos barrocos de principios del siglo XVIII. Fueron realizados por el escultor y arquitecto José Benito Churriguera a la vez que realizaba el del presbiterio. En la actualidad las imágenes que figuran en ellos son obra moderna.

El conjunto del Palacio y la Iglesia de Nuevo Baztán han sido declarados Monumento Histórico-Artístico por Decreto de 16 de octubre de 1941.



PEZUELA DE LAS TORRES

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Segunda mitad del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 226.

Descripción

Retablo-bornacina de madera dorada y policromada. Se apoya sobre un *zócalo*. Tiene *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático* en forma de casquete que se adapta a la arquitectura de la bóveda. Ocho columnas de *orden compuesto* separan las calles, disponiéndose dos grupos de tres columnas a cada lado de la hornacina central. En ésta aparece el *tabernáculo* que se remata con escultura de *bulto redondo*; en el fondo de las hornacinas laterales vemos vidrieras. Las columnas sostiene un *entablamento* partido y decorado con *modillones*. El ático se divide en tres gajos, en los laterales figuran lunetos con hornacinas decoradas con motivos vegetales, en su in-

terior aparecen esculturas de bulto redondo. La hornacina central se enmarca por dos *pilastras cajeadas* que culminan en querubines, se remata con una *tarja*, en ella vemos un grupo escultórico. El retablo se decora con escultura de bulto redondo de madera policromada.

El tabernáculo es de madera dorada y tiene planta cuadrada. Se decora con ocho columnas de orden compuesto y pilastras que sostienen un cerramiento plano. Los soportes enmarcan un arco de medio punto que se abre al sagrario.

Iconografía

En la calle lateral izquierda vemos la imagen de un Obispo y en la lateral derecha figura un Santo. En el ático aparecen un Santo en la hornacina de la izquierda y en la lateral derecha **San Sebastián**. En la hornacina central vemos el grupo escultórico que representa **El Calvario**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la segunda mitad del siglo XVIII. Toda la escultura que conserva, a excepción de la imagen moderna de **La Virgen de la Asunción** que corona el tabernáculo, es del siglo XVII. El sagrario que aparece en el interior del tabernáculo es también moderno. En la talla del Obispo que figura en la calle lateral izquierda aparece una inscripción fechada en 1654 y relativa a su donación.



IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Naves de la Iglesia.

RETABLO DE SAN ANTONIO DE PADUA (nave de la derecha).

RETABLO DE LA INMACULADA (nave de la izquierda).

Siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 226.

Descripción

Pareja de retablos de planta cóncavo convexa de madera dorada y policromada. Apoyan sobre una mesa de altar. Constan de *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Tienen dos columnas de *orden corintio* flanqueando las calles laterales y en la central una *hornacina* enmarcada por *pilastras* con decoración vegetal. Sobre ellas vemos un *entablamento* partido con *modillones* en el que apoya el ático. Estas se rematan en *medio punto*, con un *clípeo* central. En el centro aparece un relieve enmarcado por motivos vegetales. El retablo de la Inmaculada tiene las calles laterales decoradas con pinturas al óleo sobre lienzo. En el retablo de San Antonio las calles laterales se decoran con espejos, *rocalla* y flores. Ambos, en el exterior, presentan decoración vegetal a modo de *guardapolvos*. Los bancos y las mesas de altar tienen la misma ornamentación vegetal.

Iconografía

Retablo de la Inmaculada

En las calles laterales y de izquierda a derecha vemos a **San José con el Niño** y a un santo con *alabarda*. En el ático, el relieve de **La Piedad**.

Retablo de San Antonio de Padua

En la hornacina central aparece la imagen de **San Antonio de Padua**. En el áti-

co el relieve de **La Virgen del Carmen y las almas del Purgatorio**.

Datos Históricos

Retablos rococó del siglo XVIII. Las pinturas y los relieves pueden enmarcarse en la escuela barroca madrileña. El retablo de la Inmaculada ha perdido la escultura de la hornacina central que actualmente ha sido sustituida por una **Inmaculada** moderna. En el retablo de San Antonio la talla del Santo titular es barroca del siglo XVIII, no así el Niño Jesús que lo acompaña que es obra moderna.

PEZUELA DE LAS TORRES

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Nave de la izquierda.

RETABLO DE LA VIRGEN DEL PILAR.

Siglo XVIII.

CABEZAS, A., 1991, 539-550; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 226.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Se apoya sobre un zócalo de azulejería. Tiene *banco*, un *cuerpo* con dos columnas de *orden compuesto* con decoración a *candelieri* en el *fuste* y dos *estípites* que separan las tres *calles* y sostienen un *entablamento* partido con *modillones* sobre el que apoya el *ático*. En el cuerpo principal vemos tres esculturas de *bulto redondo*, la central bajo *bornacina* que se remata con *frontón* triangular con *tarja*. El ático es a modo de frontón curvo decorado profusamente con motivos rococó de *rocalla* y espejos; en él figura una pintura al óleo sobre lienzo rematado por gran *tarja*.

Iconografía

La pintura del ático representa al **Arcángel San Miguel dando muerte al demonio en forma de dragón**.

Datos Históricos

Retablo rococó de la escuela madrileña del siglo XVIII. No conserva la imaginería original, aunque sí lo es el lienzo de San Miguel, si bien su estilo está más en relación con el barroco de la segunda mitad del siglo XVII. El zócalo de azulejería es de la escuela toledana del siglo XVI, con motivos ornamentales renacentistas del siglo XV.



PRÁDENA DEL RINCÓN

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTO DOMINGO DE SILOS

En la nave de la Iglesia.

RETABLO DEL SAGRADO CORAZÓN (lado derecho).

RETABLO DE SAN JOSÉ (lado izquierdo).

Siglo XVIII.

Inventario Artístico de la provincia..., 1970, 237.



Descripción

Pareja de retablos de madera dorada y policromada. Tienen *banco*, un *cuerpo* y *ático*. Dos *estípites* de *orden corintio* con *festones* enmarcan las *bornacinas* centrales que son *aveneradas* y se rematan con *tarja*. Los *estípites* descansan sobre *ménsulas* en el *banco* en el que también figura otra *ménsula* que sirve de apoyo a las *hornacinas*. Los *áticos* descansan sobre *entablamentos* partidos con *modillones*. En ellos se disponen *anagramas* en el interior de una gran *tarja*, y, a ambos lados, figuran *clípeos*.

Iconografía

En el retablo de **San José**, en la *hornacina* central, aparece la imagen del Santo titular.

Datos Históricos

Retablos de estilo rococó del siglo XVIII. Sólo se conserva original la talla de **San José** que está dentro del estilo del barroco popular, habiéndose perdido la talla del retablo del Sagrado Corazón, siendo sustituida por una imagen moderna.

La talla de **San José** ha sido restaurada recientemente.

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE EL PAULAR

Sagrario.

BALDAQUINO.

Primer tercio del siglo XVIII.

AGULLÓ Y COBO, M., 1975, 79; CANTÓ, A., 1928, 224; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 221; KUBLER, G., 1957, 138; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 431; IDEM, 1993, 196-197; *Monumentos Españoles...*, 1954, 275-276; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 88-89; QUADRADO, J.Mª y FUENTE, V. de la, 1885, 1977, 320-321; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 430-432.

Descripción

Retablo-baldaquino de mármol de diferentes colores y bronce. Es de planta central poligonal. Tiene zócalo y dos cuerpos. Desde el cuerpo inferior se proyectan ocho arcos de medio punto sostenidos por parejas de pilastras decoradas con columnas salomónicas y estípites, estos arcos a modo de arbotantes sirven de unión de este cuerpo con el superior. El cuerpo superior es de planta octogonal, se decora con pilastras cajeadas y columnas salomónicas con capitel de bronce de orden compuesto que se unen por entablamento movido y se remata con una complicada estructura coronada con una imagen alegórica. Toda esta estructura va decorada con esculturas de bronce dorado.

En el centro del cuerpo inferior figura el ostensorio en mármol, en forma de templete circular adornado con cuatro pares de columnas con capiteles de orden compuesto, que sostienen un entablamento sobre el que apoya cúpula rebajada. En el interior del segundo cuerpo vemos una escultura de bulto redondo bajo bóveda que termina en pinjante.

Iconografía

El cuerpo inferior se decora con esculturas de bulto redondo que representan ángeles y niños.

En el cuerpo superior se alternan las esculturas de los Cuatro Evangelistas con

las alegorías de las Virtudes y ángeles. En el interior la talla de Cristo Salvador, y, en el remate la escultura alegórica de La Fe.

Datos Históricos

Retablo-baldaquino del primer tercio del siglo XVIII de escuela andaluza. Fue encargado al arquitecto y escultor Francisco Hurtado Izquierdo en 1718. Al morir éste en 1725 toman la dirección de la obra los hermanos granadinos Jerónimo y Teodosio Sánchez Rueda.

El retablo ocupa un espacio unitario en el que se conjugan la arquitectura con la pintura y escultura, creado por Hurtado Izquierdo. Con él colaboraron los escultores Pedro Duque Comejo -según F. Portela la tarea escultórica de este artista sevillano fue fundamental-, José Mora y José Risueño, y el pintor Antonio Palomino.

La Cartuja de Santa María de El Paular ha sido declarada Monumento Histórico Artístico por Real Orden de 27 de junio de 1876.

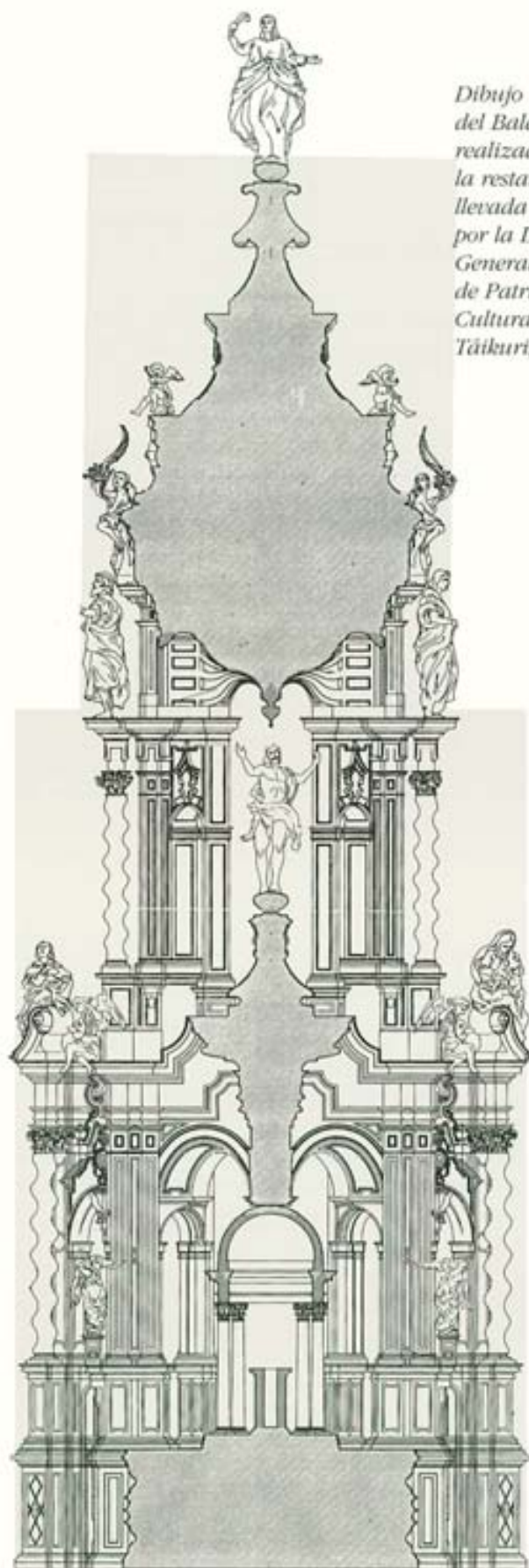
El retablo-baldaquino fue en todos los casos imagen de gran efectismo. Se trata de una tipología que se interpreta con espacios involucrados que cumplen una sola función, la de persuadir y conmover al fiel. Son obras que incluyen un espacio coextenso al principal donde se aloja el Tabernáculo, creando una visión perspec-



tiva del monumento espectacular y sugestiva. Hurtado Izquierdo se considera como el especialista en este tipo de obras de mayor categoría. Realizó en Andalucía algunas de sus más importantes contribuciones en este campo y vino a la corte en los primeros años del siglo XVIII dejando en el Monasterio de El Paular, esta obra que como altar-tabernáculo resume su gran maestría tanto a nivel estructural como a nivel de sus efectos de carácter escenográfico.

Tiene una gran singularidad el repertorio ornamental de raíz gótica naturalista y también con recuerdos del decorativismo de raíz musulmana. Es obra de gran plenitud no sólo por la fusión de todas las artes, pintura, escultura, relieve, ornamentación y arquitectura, sino también por el contraste de los materiales y su labra que es la propia de grandes y prestigiosos especialistas. Su estructura tuvo incidencia dentro del ámbito de la comarca madrileña.

V.T.M.



Dibujo del Baldaquino realizado durante la restauración llevada a cabo por la Dirección General de Patrimonio Cultural. Tàikuri, S.L.

RASCAFRIA

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE EL PAULAR

Transparente.

RETABLO DE "EL LAVATORIO DE PIES" (lado derecho).

RETABLO DE "LA ORACIÓN EN EL HUERTO" (lado izquierdo).

Primer tercio del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la provincia..., 1970, 221; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 429; *Monumentos Españoles...*, 1954, 275-276; PONZ, A., (1787), 1972, 81; RODRÍGUEZ MARÍN (INÉDITO), 430.

Descripción

Pareja de *retablos-cuadro* de madera dorada y *estofada*. Se apoyan sobre un zócalo de mármoles embutidos de diferentes tonalidades, adaptándose la parte superior del mismo a la línea quebrada del propio retablo. Tienen un *cuerpo* y un *ático*. En la parte central de los cuerpos vemos *hornacinas* aveneradas con fondo estofado en rojo; enmarcando las mismas se sitúan dos *estíptiles* y, en los extremos, paneles con profusa decoración de *festones* y hojarasca. Coronan estos cuerpos segmentos de *frontones* curvos que acogen molduras curvas con gran *tarja* en su interior, todo ello adornado con abundantísimos motivos vegetales. Los áticos acogen dos grandes lienzos al óleo de perfiles quebrados, enmarcados con el mismo tipo de decoración que se ha descrito y rematados con gran *tarja* central.

Iconografía

Los retablos se decoran con los lienzos que representan **El lavatorio de pies** y **La oración en el huerto**, respectivamente.

Datos Históricos

Retablos barrocos de la escuela andaluza del primer tercio del siglo XVIII. El diseño se debe al arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo y en la labor de ensamblaje y talla trabajó el escultor Teodosio Sánchez Rueda. Los lienzos los realizó el pintor cordobés Antonio Palomino; ambos están firmados. En el de **La oración en el huerto** la firma figura en el ángulo inferior derecho: "Palomino Presbítero / faciebat 1726"; en el de **El lavatorio de pies** lo está en el lado derecho: "Palomino faciebat 1726".

Ambos retablos han sido restaurados por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid entre 1991 y 1993.

El Monasterio de Santa María de El Paular ha sido declarado Monumento Histórico-Artístico por Real Orden de 27 de junio de 1876.

Los retablos colaterales del Retablo-baldaquino de El Paular no son sino consecuencia de la idea que determina la composición del conjunto. Son retablos que no presentan autonomía ya que están en relación muy estrecha con el planteamiento ornamental y estructural del conjunto tanto en su ejecución como en la determinación del diseño proyectivo.

El Expositor está rodeado de un marco de unidades espaciales dispuestas en ex-

tensión céntrica. En este espacio coextenso al principal se integran los altares que a modo de cuadros integrados se fusionan en la superficie del conjunto sin perder su integridad. Constituyen en sí mismos un mundo escultórico y ornamental de extremo valor ya que se sitúan en los ejes cruzados del espacio central movilizándolo la visión y señalando los ejes diversos del recinto.

La sección de estas obras fue muy controlada en su perspectiva por lo que su estructura es vibrante bajo el recurso de la ornamentación menuda e inquieta. La visión de cada una de estas obras es frontal sólo en apariencia y a que las imágenes figurativas que condensan a través de lo gestual conducen a la polaridad de todo el conjunto, el emplazamiento del monumental Tabernáculo.

Detalles del retablo de El lavatorio de pies.



La ornamentación que se ciñe a la estructura es de diversa categoría ya que se aunan toques de composición naturalista y abstracto en una hábil conjugación.

V.T.M.





*Retablo
de la Oración
en el Huerto.
Dibujo realizado
durante
la restauración
llevada a cabo
por la Dirección
General
de Patrimonio
Cultural.
Tàikuri, S.L.*

RASCAFÍA

MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE EL PAULAR

Sala Capitular.
RETABLO DE LA INMACULADA.
Fechado en 1701.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1983, 1991, 270; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 77; TOVAR MARTÍN, V., 1977, 55-67.



Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. En su *zócalo* existen dos puertas de acceso a la sacristía. Tiene un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. El cuerpo está dividido por seis *columnas salomónicas* con *capitel compuesto* y *fuste* decorado con racimos de uvas y angelitos que apoyan sobre *ménsulas* dispuestas en el zócalo; sobre ellas descansa un *entablamento* partido con *modillones* que sostienen la *cornisa* sobre la que carga el ático, en la parte central aparece una gran *tarja*. En el ático figuran cuatro *pilastras cajeadas* decoradas con *festones* y querubines, que enmarcan la *hornacina* central que se remata también con tarja. Los laterales se decoran con motivos de *hojarasca* y *roleos*. Toda su decoración se realiza mediante escultura en madera de *bulto redondo*.

Iconografía

En las calles laterales aparecen de izquierda a derecha las tallas de **San Hugo de Lincoln** y **San Anselmo**, en la calle central la imagen de **La Inmaculada Concepción**. En el ático vemos el grupo escultórico del **Calvario** enmarcado por cuatro ángeles.

Datos Históricos

Retablo barroco. Fue realizado por el arquitecto ensamblador José de la Torre, aprovechando elementos de un retablo an-

terior. La obra se contrató el 23 de julio de 1701 por 9.000 reales de vellón, entregándose al artista 3.000 a la firma del contrato (Tovar, 1977). En este mismo contrato se establece que el retablo debería estar acabado en septiembre de ese año. El dorado y policromía se contrataron el 8 de agosto de 1701 con el dorador Francisco de Arca, por la suma de 27.000 reales de vellón, estableciéndose como fecha límite para la terminación de este trabajo el mes de enero de 1702.

José de la Torre realizó las tallas de los dos santos cartujos y los ángeles del ático. Sin embargo, en sus orígenes en la calle central existió una imagen de **San Bruno** atribuida al escultor vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos (Portela Sandoval, 1986), que hoy se conserva en la iglesia parroquial. Asimismo, el grupo del **Calvario** del ático pertenece a un momento anterior a la realización del retablo. Por último, la talla de **La Inmaculada** que aparece en la hornacina central es una pieza anónima del siglo XVIII, que estuvo ubicada, originalmente, en la iglesia presidiendo la cancela que separaba la zona de los frailes de la de los monjes.

La Cartuja de Santa María de El Paular ha sido declarada Monumento Histórico Artístico por Real Orden de 27 de junio de 1876.

SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Siglo XVIII.

CANTÓ, A., 1928, 308; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 270; PONZ, A (1788), 1972, 270.

Descripción

Retablo-cuadro de madera en su color. Tiene *banco*, un *cuerpo* y *ático* rematado en medio punto. La *hornacina* central se enmarca por *estípites* con decoración vegetal. Sobre ellos descansa un *entablamento* con *modillones* que sirve de apoyo al ático, decorado profusamente con motivos vegetales. En el interior de la hornacina vemos un gran lienzo al óleo. En la parte inferior figura el sagrario enmarcado por *pilastras* con decoración vegetal que sostienen una *tarja*; en el centro vemos un crucifijo.

Iconografía

El lienzo representa a **San Martín partiendo su capa**.

Datos Históricos

Retablo barroco del siglo XVIII. Conserva el lienzo original que se encuadra en la escuela española de principios del siglo XVIII. El sagrario y el Cristo que lo remata son piezas modernas.

Esta obra ha llegado a nuestros días con la madera en su color, lo cual le otorga cierta singularidad. Se considera que pudo carecer de presupuesto económico a la hora de su terminación ya que su estructura barroca es la propia de las composiciones del siglo XVIII que tienen como gran característica el haberse convertido

en grandes máquinas doradas y policromadas.

Pero la circunstancia de haberse conservado la madera en su estado natural nos sirve para desvelar mejor la apariencia netamente arquitectónica del retablo, su complejidad como hecho constructivo y la finura de su ornamento en su estado de labra natural.

Es un retablo que se acomoda al gusto barroco de principios del siglo XVIII tanto en el ensamblaje de sus cuerpos como en el ornamento. La estructura se basa en el desarrollo del centro en que se sitúa el sagrario y la imagen pintada del titular.

Es obra dotada del dinamismo de las más prestigiosas obras de la capital con las que guarda una gran concordancia. Pudo ser trazado por un arquitecto destacado y su ejecución confiada a José Machín ensamblador toledano y buen intérprete en el oficio.

V.T.M.



*Retablo Mayor
de la Iglesia
parroquial
de San Martín
de Valdeiglesias.*

SOTO DEL REAL

IGLESIA PARROQUIAL DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Segundo tercio del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la provincia..., 1970, 268; MORENA, A. de la, 1976, 219.

Descripción

Retablo de madera de nogal en su color. Tiene un *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático* que se cierra en medio punto. Cuatro columnas de *orden corintio* separan las calles, se apoyan sobre *ménsulas* y sostienen un *entablamento* partido y decorado con *modillones*. En las calles vemos unas peanas con *doseletes* y *guardamalletas*, actualmente vacías. En el ático figura en el centro un grupo escultórico enmarcado por dos *pilastras* con decoración vegetal. Sobre las *ménsulas*, a modo de remate, figuran cuatro esculturas de bulto redondo.

Iconografía

En el ático aparecen cuatro ángeles y en el centro el Espíritu Santo en forma de paloma entre nubes y rayos.

Datos Históricos

Retablo barroco del segundo tercio del siglo XVIII. Está fechado en 1749. Ha perdido la imagerie original en la que estaban representados: **La Inmaculada Concepción**, **San Roque** y **San Juan Evangelista**. La Inmaculada ha sido sustituida por una imagen moderna.



TORRELAGUNA

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Segundo tercio del siglo XVIII.

CANTÓ, A., 1928, 324; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 278; PONZ, A. (1787), 1972, 35; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 93.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Se apoya sobre zócalo de piedra policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático* en forma de casquete. Cuatro columnas de *orden compuesto* con *fuste* estriado decorado con motivos vegetales y querubines separan las calles, se apoyan en *ménsulas* y sostienen trozos de *entablamentos* con *modillones*. En el ático vemos tres gajos, el central se adorna con un relieve, en los laterales espejos muy decorados. Se remata con una gran *tarja* con el escudo cardenalicio. Se decora con escultura de *bulto redondo* y dos relieves en el banco.

En la calle central figura el *tabernáculo* que es de madera dorada en forma de templete de tres pisos, los dos primeros de planta cuadrada y, el último, de planta poligonal. Está decorado con profusión de elementos vegetales, *rocallas* y querubines. Se remata con una pequeña balaustrada.

Iconografía

En el banco aparecen dos relieves alusivos a la vida de San Ildefonso, a la izquierda **San Ildefonso realizando un milagro** y a la derecha su **Martirio**. En la calle central, bajo hornacina, aparece la talla que recoge la iconografía de la **Magdalena penitente**. En el relieve del ático figura el **Espíritu Santo en forma de paloma** entre nubes con querubines y rayos. Los espejos se decoran con pintura cuyos

motivos no son reconocibles, debido a la mala conservación de los mismos.

Datos Históricos

Retablo rococó del siglo XVIII. Está fechado en 1752 según figura en una inscripción en el zócalo, año en que fue dorado por Bernardo Morrolas, dorador del rey. Los relieves del banco pertenecen a un retablo desaparecido y son renacentistas de la escuela castellana del siglo XVI. La imagen de la Magdalena fue realizada por el escultor de cámara e imaginero Luis Salvador Carmona, en el segundo tercio del siglo XVIII. El resto de las imágenes son modernas.

La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena está declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Decreto 1448/1983, de 27 de abril.



VALDEMORO

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Finales del siglo XVIII.

CANTÓ, A., 1928, 334-335; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, I, 1, 105-106; *Inventario Artístico de la provincia...*, 1970, 293; MORALES Y MARÍN, J. L., 1979, 74-75; PARDO CANALÍS, E., 1955, 100; *Pintores de la Ilustración*, 1988, 262-263; PONZ, A., 1776, 1947, 1380; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 1982, 132; SALAS, X. de, 1964, 281-293; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., 1965, 206-207.

Descripción

El retablo se concibe en este caso como marco para la pintura. Los materiales empleados son escayola —que imita mármoles— y madera sobredorada. Las tres pinturas son al óleo sobre lienzo. Consta de un *cuerpo* y tres *calles*. La central, más elevada, se asienta sobre un *zócalo de mampostería*. Cuatro columnas de *orden compuesto* delimitan las tres calles en las que se sitúan las pinturas, que se cierran en forma de *medio punto*. Sobre las pinturas laterales se asientan esculturas de parejas de angelitos, mientras que en la parte inferior figuran parejas de querubines con una aparente función de *ménsula*. El retablo se remata con un gran motivo escultórico sostenido por ángeles y una guirnalda cuyos extremos sostienen sendos angelitos.

Iconografía

En la pintura de la izquierda se representa **El martirio de San Pedro Mártir**, y en la de la derecha **La aparición de la Virgen a San Julián Obispo**. El tema del gran lienzo de la calle central es la **Asunción de la Virgen**. Sobre él se representa al Espíritu Santo entre nubes y rayos, portado por dos ángeles.

Datos Históricos

Retablo neoclásico. Escuela madrileña de finales del siglo XVIII. Se atribuye al arquitecto José de la Ballina, a quien pudo ser encargado hacia 1788, pues en esa fecha se realizaron los encargos de las pinturas. Posiblemente fue el conde de Lerena quien encargó éstas al pintor Mariano Salvador Maella, aunque finalmente el designado para su realización fue Francisco Bayeu; con él colaboraron Ramón Bayeu y Francisco de Goya. Francisco Bayeu firmó y fechó —en 1790— el lienzo de la **Asunción de la Virgen** en el ángulo inferior derecho. Ramón Bayeu fue el autor del **Martirio de San Pedro Mártir** y, por último, Francisco de Goya pintó **La aparición de la Virgen a San Julián Obispo**. Los ángeles de estuco que sostienen las guirnaldas han sido atribuidos (Pardo Canalís) al escultor italiano Domingo María Palmerani.

Las pinturas fueron restauradas con motivo de la Exposición de "Pintores de la Ilustración" en 1988.

La Iglesia está declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Decreto 3016/1980 de 4 de diciembre.



VALDEMORO

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Capilla de la Inmaculada. Lado derecho de la Iglesia.

RETABLO DE LA INMACULADA.

Último tercio del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la provincia..., 1970, 294.

Descripción

Retablo de estuco imitando mármol. Tiene un *cuerpo* y remate. En el cuerpo vemos

cuatro columnas de *orden corintio* que enmarcan el espacio central y sostienen un *entablamento* decorado con *modillones*. El remate se resuelve con un grupo escultórico de estuco imitando mármol blanco.



Iconografía

En el grupo escultórico del remate se representan ángeles con los atributos de la Pasión y una *filacteria*.

Datos Históricos

Retablo neoclásico del último tercio del siglo XVIII. Realizado por el escultor italiano Pablo Caprani, según trazas de Ignacio de Haan en 1791¹. Ha perdido la imagen titular, siendo sustituida por una moderna.

La Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora ha sido declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Decreto 3016/1980 de 4 de diciembre.

¹ Datos extraídos de un informe parroquial.

VILLA DEL PRADO

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO

Presbiterio.

RETABLO MAYOR.

Entre 1704 y 1706.

CRUZ VALDOVINOS, J.M., 1980, 44-45; *Inventario Artístico de la Provincia...*, 1970, 311; PERIS BARRIO, A., 1980, 87.; PORTELA SANDOVAL, F., 1986, 86-87.

Descripción

Retablo-camarín de planta cóncavo-convexa en madera dorada y policromada. Tiene *zócalo*, donde se abren dos puertas de acceso al *camarín*, un *cuerpo* con cuatro *columnas salomónicas* con decoración de pámpanos y uvas que separan tres *calles* y *ático*. La calle central se abre al *camarín*, en el que vemos el *tabernáculo*, en las calles laterales figuran *bornacinas* adornadas con guiraldas y rematadas por medallones pintados de carácter decorativo, con tallas de *bulto redondo* en madera. El coronamiento se apoya sobre un *entablamento* con *modillones* que se adapta a la arquitectura de la bóveda, y en el que vemos un grupo escultórico en bulto redondo tallado en madera; a ambos lados rematando las calles laterales, aparecen unas pinturas con marcos muy ornamentados sostenidas por angelitos; en los extremos y como remate de las columnas exteriores hay esculturas de bulto redondo sobre *roleos*.

El *tabernáculo* es de planta poligonal y tiene dos cuerpos. El inferior se decora con seis columnas salomónicas en su parte anterior y *estípites* en la posterior. En su interior vemos una imagen de bulto redondo. El cuerpo superior es poligonal, se cierra con *cúpula* sobre *pechinas* y se remata con imagen de bulto redondo.

Iconografía

En las calles laterales vemos de izquierda a derecha las imágenes de **San Antonio de Padua** y **San Diego de Alcalá**. En

el ático el grupo escultórico de **Santiago Matamoros**; en los *clípeos* laterales se representan los símbolos de la Eucaristía y en los extremos dos ángeles músicos.

En el tabernáculo, en la parte interior del primer cuerpo aparece un **Cristo crucificado**, y como remate de la cúpula una imagen alegórica de **La Fe**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela castellana de la primera mitad del siglo XVIII. Este retablo vino a sustituir al antiguo realizado por el ensamblador y pintor Juan de Borgoña y el pintor Copin de Holanda probablemente, ejecutado entre 1518 y 1523 (Cruz Valdovinos, 1980). Según los libros de fábrica, el retablo que hoy se puede contemplar, fue realizado en 1706 por José Machín, ensamblador de Toledo. Conserva toda la imaginería original, a excepción del Cristo crucificado, que según la tradición procede de Limpías (Santander) y puede encuadrarse en el estilo barroco del siglo XVII. El resto de las esculturas las atribuye F. Portela con ciertas reservas al artista de Jaén afincado en Madrid, Pablo González Velázquez.

La Iglesia está declarada Monumento Histórico-Artístico de Interés Provincial por Orden de 30 de diciembre de 1980.

Esta obra presenta un gran interés de carácter proyectivo, no sólo porque involucra su espacio un camarín sino también



por la ondulada estructura que ofrece un grado de complejidad poco frecuente.

Sin embargo es obra de gran empaque para un espacio constreñido y ello nos hace suponer que la traza fue por un camino y la ejecución por otro advirtiéndose cuando se contempla esta obra que entre tracista y ejecutor no hubo la necesaria coordinación.

Todo ello no limita el valor del retablo, que exigiría por su monumentalismo un espacio de visión de mayor amplitud perspectiva. Pero hemos de valorar la obra en sí misma y en ella sin duda habría que destacar su audaz diseño barroco, la virtuosa ornamentación que le ciñe y especialmente la dinámica de sus ejes contrapuestos y la imbricación en sus superficies de una

movilidad cóncavo-convexa de gran relieve que demuestra sabios conocimientos de articulación al que fuera su artífice.

Corresponde la obra al barroco de esplendor madrileño en su fase más progresiva. El orden salomónico o su propia dinámica estructural le convierten en un modelo ejemplar que resume los logros más brillantes de aquella etapa de comienzos del siglo XVIII en la escuela madrileña.

La composición ha sido favorecida por una reciente limpieza del oro y de la policromía que realizada con acierto ha devuelto a la obra el esplendor de su total recubrimiento en oro original.

V.T.M.

VILLA DEL PRADO

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO

Nave de la derecha.
RETABLO DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA.
Finales del siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 311.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo* y *ático*. Cuatro *columnas salomónicas* de *orden corintio* decoradas en el *fuste* con racimos de uvas y pámpanos enmarcan la *hornacina* central y soportan un *entablamento* partido decorado con *modillones*, cuyo centro se decora con una gran *tarja*. En el ático aparece el mismo esquema que en el cuerpo inferior, consistente en una hornacina, flanqueada por cuatro columnas salomónicas, que se remata con moldura curva con tarja central. El retablo se decora con escultura. En la hornacina principal figura una *imagen de vestir* y en el ático una talla de *bulto redondo*.

Iconografía

En la hornacina principal vemos la imagen de vestir que representa a **La Virgen de la Candelaria**. En el ático aparece una talla de la **Virgen con el Niño**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela castellana del siglo XVIII, según se desprende de la inscripción que figura en la base: "DORADO EN 1791 A DEVOCION DE DON RODRIGO PEREZ DE MORA". La talla de la **Virgen con el Niño** es algo anterior al retablo ya que se encuadra en el periodo barroco del siglo XVII. La **Virgen de la Candelaria** es original del retablo.

La Iglesia está declarada Monumento Histórico Artístico de Interés Provincial, por Orden de 30 de diciembre de 1980.



VILLA DEL PRADO

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO

Lado izquierdo del presbiterio.
RETABLO DE LA VIRGEN DEL CARMEN.
Siglo XVIII.

Inventario Artístico de la Provincia..., 1970, 311.

Descripción

Retablo de madera dorada y policromada. Tiene *banco*, un *cuerpo* con tres *calles* y *ático*. Cuatro *columnas salomónicas* de *orden corintio* con el *fuste* decorado



con racimos de uvas y pámpanos, separan las tres calles y sostienen un *entablamento* partido y decorado con *modillones* y *tarja* central. En el ático vemos *bornacina* central enmarcada por dos *estípites* y rematada por moldura quebrada adornada con tarja. Está decorado con escultura de *bulto redondo* de madera. Se apoya sobre mesa de altar original del retablo.

Iconografía

En la calle lateral izquierda vemos representado a **San Francisco Javier** y en la de la derecha a **Santa Bárbara**; en la hornacina central, tras vitrina, aparece la **Virgen del Carmen**. En el ático figura la talla de **San Francisco**.

Datos Históricos

Retablo barroco de la escuela castellana del siglo XVIII. Las imágenes son barrocas, a excepción de la imagen de la **Virgen del Carmen** que es moderna.

La Iglesia está declarada Monumento Histórico Artístico de Interés Provincial, por Orden de 30 de diciembre de 1980.

Procedencia de las fotografías

Dirección General de Patrimonio Cultural. Comunidad de Madrid

Págs.: 37, 79, 129, 132, 140, 142, 154, 155, 156, 171, 176, 187, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 211, 251, 252, 253, 255, 257, 265, 271, 273, 275, 277, 280, 283, 284, 286, 287, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 365, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 376, 377, 382, 384, 385, 386.

Dirección General de Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
Ministerio de Cultura

Págs.: 16, 31, 45, 119, 127, 128, 144, 145, 146, 147, 148, 149.

Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Moreno. Ministerio de Cultura

Págs.: 64, 71, 114, 138, 230, 231.

Biblioteca Nacional. Madrid

Págs.: 91, 99, 101, 104, 115.

Arxiu Mas. Barcelona

Págs.: 18, 24, 69, 116, 117, 169, 235, 244, 245, 247, 248, 327, 328, 329, 330, 331, 343, 345, 347.

Archivo Fotográfico Oronoz. Madrid

Págs.: 42, 74, 80, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 226, 228, 296, 299, 319, 377.

Francisco Garín y Gloria Nájjar

Págs.: 23, 53, 54, 81, 85, 88, 94, 107, 131, 137, 139, 150, 151, 152, 166, 173, 175, 177, 183, 185, 191, 197, 213, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 233, 236, 238, 240, 242, 262, 264, 272, 278, 279, 289, 290, 292, 293, 294, 299, 301, 304, 306, 307, 309, 311, 313, 316, 317, 321, 323, 325, 333, 334, 336, 337, 339, 340, 341, 349, 351, 353, 363, 364, 379, 381.

José Manuel Cruz Valdovinos

Págs.: 33, 40, 44, 51.

Miguel Ángel Castillo Oreja

Págs.: 188, 189, 269.

ENTRECALLE

CALLE

ENTRECALLE

CALLE

ENTRECALLE

CALLE

ENTRECALLE

ÁTICO



3º CUERPO



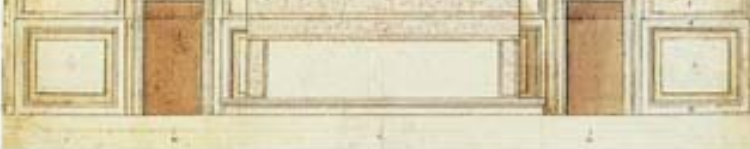
2º CUERPO



1º CUERPO



BANCO



A = CAJAS. B = TABERNÁCULO

ESTRUCTURA ELEMENTAL DE LAS PARTES DE UN RETABLO

Para otras definiciones sobre terminología en relación con la arquitectura y decoración de un retablo, consultar el Glosario.

GLOSARIO

— A —

Abalaustrada:

En forma de balaustre.

Ábside:

Parte del templo, abovedada y comúnmente semicircular, situada en la cabecera y donde están el altar y el presbiterio.

Acanto:

Motivo vegetal utilizado en la decoración de capiteles corintios y compuestos, consistente en grandes hojas de borde dentado.

Alabarda:

Arma consistente en una larga asta rematada en punta a la que se ha incorporado un amplio filo cortante.

Alciones:

Cada uno de los elementos, generalmente en forma de volutas, que unen los cuerpos.

Alfiz:

Molduras que, a modo de dintel y sus dos soportes verticales, enmarcan un arco.

Aljófar:

Perla de forma irregular y comúnmente pequeña.

Altorrelieve:

Aquel relieve en que las figuras sobresalen del plano más de la mitad de su bulto.

Antropomorfo:

Que tiene forma o apariencia humana.

Arbotante:

Arco voladizo que transmite los empujes de la bóveda a un contrafuerte sobre el que se apoya en su arranque.

Arco abocinado:

Es aquel que por un lado es mayor que por otro.

Arco apuntado:

Arco formado por dos curvas que forman ángulo en la clave. Tiene dos centros.

Arco conopial:

Arco apuntado en su centro y compuesto por cuatro arcos de circunferencia iguales entre sí los dos laterales y los dos centrales.

Arco de medio punto:

Arco semicircular.

Arco peraltado:

Arco cuya altura, desde la línea de impostas, es mayor que su radio.

Arco rebajado:

Arco cuya altura, desde la línea de impostas, es menor que su radio.

Arco trilobulado:

Aquel cuyo trazado está constituido por tres arcos de circunferencia que se cortan entre sí.

Arquivolta:

Conjunto de molduras que decoran un arco en su paramento exterior vertical acompañando a la curva en toda su extensión y terminando en las impostas.

Ático:

Parte superior o remate de un retablo.

Avenerada:

En forma de gran concha semicircular y convexa.

— B —

Bajorrelieve:

Aquel relieve en el que las figuras sobresalen del plano menos de la mitad de su bulto.

Balaustre:

Cada una de las columnitas que con los barandales forman las barandillas.

Baldaqüino:

Templete.

Banco:

Parte inferior de un retablo.

Basamento:

Parte baja de una construcción o de una columna.

Botón:

Motivo decorativo de forma circular.

Bulto redondo:

Se denomina de bulto redondo o exenta la escultura que puede ser contemplada desde cualquier punto de vista por encontrarse aislada.

Busto-relicario:

Relicario que adopta la forma de busto, esto es, representa una figura humana comprendiendo la cabeza, el cuello, los hombros y el nacimiento de brazos y pecho.

— C —

Caja:

Espacio enmarcado del retablo en el que se sitúa la decoración.

Calle:

Cada una de las divisiones verticales de un retablo.

Camarín:

Capilla pequeña colocada detrás de un altar y en la cual se venera una imagen.

Candelieri, A:

Decoración que parte de un eje o candelabro decorado con una serie de elementos vegetales, o de seres monstruosos realizados casi siempre en bajorrelieve.

Canes:

Adorno saliente que sirve para sostener una pequeña cornisa o alero.

Cartela:

Recuadro sobre el que se coloca un emblema o leyenda.

Cascarón:

Bóveda cuya superficie es la cuarta parte de la de una esfera.

Casetones:

Adorno en forma de compartimentos cuadrados, cuyas molduras crean una forma de artesa invertida, que se pone en los techos y el interior de las bóvedas.

Cella:

Véase: Camarín.

Clave:

Pieza central de una bóveda o de un arco.

Clípeo:

Escudo de forma circular o medallón.

Columna embebida: La que parece que introduce en otro cuerpo parte de su fuste.

Columna salomónica:

La que tiene el fuste contorneado en espiral.

Cornisa:

Parte superior y más saliente de un entablamento compuesta de varias molduras.

Crestería:

Elemento decorativo utilizado como remate arquitectónico, consistente en un mismo motivo de talla calada vegetal y geométrico que se repite en serie.

Cruz griega:

Cruz con los cuatro brazos iguales.

Cuerpo:

Cada una de las divisiones horizontales de un retablo.

Cúpula:

Bóveda en forma de una media esfera u otra aproximada, con que suele cubrirse todo un edificio o parte de él.

— D —

Dentellones:

Cada uno de los adornos de figura de paralelepípedo que dispuestos en series funcionan como elemento ornamental y se sitúan bajo la cornisa.

Doselete:

Cubierta decorativa, generalmente en voladizo para cubrir estatuas, sitiales.

— E —

Enjuta:

Cada uno de los espacios o superficies triangulares resultantes de inscribir un círculo, elipse o arco en un cuadrado.

Entablamento:

Elemento horizontal que funciona como coronamiento y remate de columnas, pilastras o pilares.

Entrecalle:

En un retablo, los espacios intermedios entre las grandes divisiones verticales o calles.

Estilobato:

Macizo corrido sobre el cual se apoya una columna.

Estípite:

Soporte en forma de pirámide truncada e invertida, es decir, con la base menor hacia abajo.

Estofar:

Pintar sobre el oro bruñido aplicado a las estructuras en madera. Con esta técnica se imitan las telas labradas. Cuando se utiliza el punzón es "grabado" y cuando se utiliza el pincel sobre el oro es "a punta de pincel".

— F —

Festón:

Motivo decorativo consistente en un perfil ondulado o con puntas, a modo de guirnalda de flores y frutas que cuelga.

Filacteria:

Cinta con inscripciones o leyendas que suele ponerse en pinturas, esculturas, epitafios, escudos de armas, etc.

Florón:

Adorno hecho a manera de flor muy grande.

Friso:

Parte del entablamento entre el arquitrabe

y la cornisa, donde suelen ponerse follajes y otros adornos.

Frontal:

Paramento con el que se adorna la parte delantera de la mesa de altar.

Frontón:

Remate triangular o curvo de una fachada o de un pórtico. Se coloca también encima de puertas y ventanas.

Fuste:

Parte de la columna entre el capitel y la basa.

— G —

Girola:

Nave que rodea el ábside.

Grifo:

Animal fantástico con cabeza y alas de águila y cuerpo de león.

Grutesco:

Decoración de ramas vegetales simétricas

entrelazadas con figuras humanas, de animales y fantásticas.

Guardamalletas:

Pieza de adorno que pende sobre el cortinaje por la parte superior y que permanece fija.

Guardapolvos:

Marco o alero que bordea o cubre un retablo.

— H —

Hermes:

Busto sin brazos colocado sobre un estípite.

Hornacina:

Hueco en forma de arco para colocar en él una escultura.

— I —

Imagen de vestir:

Escultura en la que sólo se encuentran tallados la cara y las manos; el resto consiste en un armazón que queda oculto por los ropajes.

Intercolumnio:

Espacio que hay entre dos columnas en un retablo.

— L —

Linterna:

Fábrica generalmente más alta que ancha y con ventanas que se pone como remate en algunos edificios y sobre las cúpulas de las iglesias.

Luneto:

Bovedilla en forma de media luna, abierta en la bóveda principal.

— M —

Machones:

Pilar de fábrica.

Medallón:

Véase: Tondo.

Mediorrelieve:

Relieve en el cual las figuras sobresalen del plano la mitad de su bulto.

Ménsula:

Elemento de arquitectura perfilado con

diversas molduras, que sobresale en un plano vertical y sirve para recibir o sostener alguna cosa.

Metopa:

Espacio entre los triglifos de una cornisa.

Modillón:

Elemento saliente sobre el que se asienta una cornisa o alero.

— N —

Nervaduras:

Véase: Nervios.

Nervios:

Elemento constructivo o decorativo a manera de moldura saliente corrida en el intradós de una bóveda o de un techo plano.

— O —

Orden Compuesto:

El que reúne en el capitel las volutas del jónico con las dos filas de hojas de acanto del corintio.

Orden Corintio:

El que tiene el capitel decorado con hojas de acanto y caulículos o volutas en los ángulos.

Orden Dórico:

El que tiene un capitel sencillo, formado por una moldura circular y un ábaco de forma cuadrada.

Orden Jónico:

El que tiene el capitel adornado con grandes volutas y denticulos en la cornisa.

Orden Toscano:

El que se distingue por ser más sólido y sencillo que el dórico.

– P –

Panoplia:

Conjunto de armas.

Parteluz:

Elemento vertical que divide una puerta o ventana.

Pechinas:

Cada uno de los cuatro triángulos esféricos entre el anillo de la cúpula y los arcos que la sustentan.

Pedestal:

Base en la que se sustentan los elementos arquitectónicos o escultóricos.

Pilastra:

Soporte de sección cuadrada o rectangular, adosada al muro.

Pilastra cajeadada:

Aquella que presenta su frente perfilado con moldura en resalte.

Pináculo:

Remate terminal puntiagudo.

Pinjante:

Elemento decorativo en forma de florón que pende del centro de una bóveda o techo.

Plinto:

Parte cuadrada inferior de la basa.

Pórfido:

Roca compacta y dura formada por una sustancia amorfa, ordinariamente de color oscuro y con cristales de feldespatos y cuarzo, muy estimada para decoración de edificios.

Punta de diamante:

Motivo ornamental en forma de pirámide muy baja.

– R –

Relieve:

Labor o figura que resalta sobre el plano. Puede ser: bajorrelieve, mediorrelieve o altorrelieve.

Retablo-baldaquino:

Aquel retablo que consiste en una construcción arquitectónica de tipo central, con planta cuadrada, circular o poligonal, que está soportado por columnas exentas. Como ejemplos de este tipo podemos destacar el del Convento de San Bernardo en Alcalá de Henares y el del Sagrario del Monasterio del Paular.

Una derivación de éstos es el medio-baldaquino que está sostenido por columnas alrededor pero que se ha seccionado por el medio. De esta manera se convierte en un retablo de pared sin circulación, como por ejemplo el retablo mayor de la Iglesia de Brea de Tajo.

Retablo-hornacina:

Aquel retablo que se adapta a la arquitectura del ábside, y así ocupa toda la emboadura de la capilla mayor. El remate adopta la forma de cascarón con nervios que se dirigen a una clave central.

Como ejemplo podemos destacar el retablo mayor de la Iglesia de Navalcarnero y el retablo mayor de la Iglesia de Pinto, entre otros.

Retablo-tramoya:

Aquel retablo formado por un lienzo el cual mediante un mecanismo se levanta y deja ver la custodia o imagen que está tras él.

Como ejemplo característico contamos con el retablo de la Sagrada Forma de la Sacristía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Retranquear:

Rehundir.

Retablo-camarín:

Retablo en el que la calle central está más desarrollada y tras ella se abre un espacio, generalmente con carácter luminoso, que tiene acceso al camarín donde se aloja una imagen. Todos los demás elementos del conjunto se subordinan a él.

Fue una innovación del maestro madrileño Pedro de la Torre a mediados del siglo XVII pero alcanza su gran apogeo durante el siglo XVIII. Como ejemplo podemos señalar el retablo mayor de la Iglesia de Alcorcón y el mayor de Villa del Prado.

Retablo-cuadro o retablo-marco:

Aquel retablo formado por una gran pintura o por un relieve de gran tamaño en el

que la construcción arquitectónica sirve de marco al mismo. Como ejemplos de este tipo podemos reseñar el retablo mayor de la Iglesia de San Martín de Valdeiglesias, el de la Iglesia de Fuenlabrada, el mayor de Nuevo Baztán, y el conjunto que decora las capillas del Convento de San Bernardo en Alcalá de Henares.

Roleos:

Motivo decorativo en forma de voluta o espiral.

Rocalla:

Decoración disimétrica inspirada en el arte chino que imita contornos de piedra y de conchas.

Rosca:

Superficie externa frontal del arco.

— S —

Serpentina:

Piedra de color verdoso, con manchas o venas más o menos oscuras, casi tan dura como el mármol, que admite pulimento y tiene mucha aplicación en las artes decorativas.

Sobreático:

Parte superior del ático.

Sotabanco:

En un retablo, el cuerpo o parte inferior del banco.

— T —

Tabernáculo:

Lugar destinado a guardar la Eucaristía en la iglesia, estructurado en forma de pequeño templo.

Tambor:

Anillo sobre el que se sustenta una cúpula.

Tarja:

Elemento decorativo en forma de escudo, que se superpone a un miembro arquitectónico.

Tarjetón:

Tarjeta grande.

Tondo:

Motivo decorativo de forma circular, a veces rehundido en el paramento con molduras alrededor.

Triglifos:

Elemento decorativo del friso dórico en forma de rectángulo saliente y surcado por tres canales.

Tríptico:

Pintura, grabado o relieve distribuido en tres hojas unidas de modo que puedan

doblarse las de los lados sobre la del centro.

— V —**Venera:**

Gran concha semicircular y convexa que se emplea frecuentemente como ornamento.

Voluta:

Elemento decorativo en forma de espiral.

— Z —**Zócalo:**

Pedestal, o fundamento sobre el que se asienta todo el retablo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, M.: *La Basílica Pontificia de San Miguel*, Madrid, 1970.
- ÍDEM: "Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García", *AEA*, 1973, págs. 391-399.
- ÍDEM: "El Monasterio de San Plácido y su fundador", *Villa de Madrid*, 1975(A), 47, págs. 37-50.
- ÍDEM: "El arte de El Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional", *AIEM*, 1975(B), págs. 65-82.
- ÍDEM: *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978(A).
- ÍDEM: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978(B).
- ÍDEM: "Sacramento" en *Madrid*, vol. I, Madrid, 1978(C), págs. 121-140.
- ÍDEM: "El arte de El Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional", *AIEM*, 1978(D), págs. 85-121.
- ÍDEM: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981.
- ÁLVAREZ Y BAENA, J.A.: *Compendio histórico de las grandezas de la coronada Villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*, Madrid, 1786, (ed. 1985).
- AMADOR DE LOS RÍOS, DE LA RADA Y DELGADO y ROSSELL: *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, 4 vol., Madrid, 1850-1864.
- ANDRÉS, G. DE: "La descripción de "San Lorenzo el Real de La Victoria" de El Escorial por Lorenzo Van der Hamen. 1620", *AIEM*, 1973, págs. 252-276.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La Pintura del Renacimiento*, "Ars Hispaniae", vol. XII, Madrid, 1955.
- ÍDEM: "Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca", *AEA*, nº 113, 1956, págs. 43-58.
- ÍDEM: "Juan de Borgoña", *AEA*, Nº 120, 1957, 329.
- ÍDEM: *La Pintura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", vol. XV, Madrid, 1971.
- ÍDEM: "Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia", *AEA*, Nº 208, 1979, págs. 367-404.
- ANGULO, D. Y PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.
- ANGULO, D. Y PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983.
- ANTONIO SÁENZ, T. DE: *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Félix de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, 3 vols., Madrid, 1987(A).
- ÍDEM: "Nuevos datos para el estudio del Monasterio de la Encarnación", *AIEM*, 1987(B), págs. 53-60.
- ÍDEM: "Diego de Urbina, pintor de Felipe II", *AHA*, 1989, págs. 141-157.

- ÍDEM: "Sobre unas obras de Diego de Urbina en el Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid". En *Cinco siglos de arte en Madrid*. Madrid, 1991, págs. 179-184.
- ÍDEM: "Las pinturas del Retablo Mayor de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo". En *Cuadernos de Estudios. Revista de la Asociación Cultural "El Pico de San Pedro"*, nº 6, año V, agosto 1994, págs. 49-70.
- ARQUERO SORIA, F.: "Santo Domingo" en *Madrid*, vol. IV, 1980, págs. 1281-1300.
- ASSAS, M. DE: "Capilla de Santiago en Santa María. Alcalá de Henares" en *Monumentos Arquitectónicos de España*, Madrid, 1878.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *Escultura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", vol. XIII, Madrid, 1958.
- ÍDEM: *La Capilla del Obispo en San Andrés*, Madrid, 1971.
- ÍDEM: "San Andrés" en *Madrid*, vol. I, 1978, págs. 201-220.
- ÍDEM: *Arte Gótico en España*, Madrid, 1990.
- BARRIO MOYA, J.L.: "Matías Román y la Capilla de San Fausto en la Iglesia de Mejorada del Campo", *AIEM*, 1987, págs. 73-78.
- BARTOLOMÉ, E.: *El Nuevo Baztán*, Nuevo Baztán (Madrid), 1981.
- BELDA NAVARRO, C.: "El retablo español, estado de la cuestión", *Imafronte*, 1989, págs. V-XI.
- BENITO COSTA, A. DE: *Navalcarnero, su historia, su arte*, Navalcarnero (Madrid), 1986.
- BENITO DOMENECH, F.: "La pintura religiosa de Alonso Sánchez Coello" en *Alonso Sánchez Coello en la Corte de Felipe II*, Madrid, 1990, págs. 114-127.
- BONET, A.: "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español", *AEA*, 1961(A), págs. 285-296.
- ÍDEM: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1961(B).
- ÍDEM: "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid, José de Churriguera y Juan de Villanueva padre", *AEA*, 1962, págs. 21-49.
- BROWN, J.: *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, 1990, (2ª ed. 1991).
- BUSTAMANTE, A.: "Juan Muñoz, escultor", *BSAA*, 1973, págs. 269-284.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.: "Francisco Giralte", *Goya*, nº 76, 1967, págs. 230-239.
- CABALLERO BERNABÉ, F.J y otros: "Inventario-Catálogo de la pintura en Alcalá de Henares" en *La Universidad de Alcalá*, T. II, Alcalá de Henares (Madrid), 1990, págs. 305-351.
- CABEZAS, A.: "Azulejería toledana del siglo XVI en la Iglesia Parroquial de Pezuela de las Torres", *AEA*, 1991, págs. 539-550.
- CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura medieval española*, "Summa Artis", vol. XXII, Madrid, 1966.
- ÍDEM: *La pintura española del siglo XVII*, "Summa Artis" vol. XXV, Madrid, 1977.
- ÍDEM: *La pintura española del siglo XVI* en "Summa Artis", vol. XXIV, Madrid, 1979 (2ª ed.).

ÍDEM: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, "Summa Artis", vol. XXVIII, Madrid, 1981.

CANTÓ, A.: *El Turismo en la provincia de Madrid*, Madrid, 1928.

CASTAÑEDA, A.M.: "Documentación sobre José de Churriguera y sus hermanos Joaquín y Alberto, hallada en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 1988, págs. 295-312.

CASTILLO OREJA, M.A.: "La eclosión del Renacimiento: Madrid entre la tradición y la modernidad" en el Catálogo de la Exposición *Madrid en el Renacimiento*, (Alcalá de Henares), Madrid, 1986, págs. 135-169.

ÍDEM: *Renacimiento y Manierismo en España*, (Col "Historia del Arte" de Historia 16), nº 28, Madrid, 1989.

ÍDEM: "La selección del encargo: Felipe Bigarny en las empresas artísticas de Cisneros". En *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, 1994, II, págs. 789-807.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas*, Madrid, 1990.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *Clausuras de Alcalá*, Alcalá de Henares (Madrid), 1986.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, 1992.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares (Madrid), 1986.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. I Las colecciones del Rey, Pintura*

y Escultura; II Iglesia y Monarquía. La Liturgia, Madrid, 1986.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *Exposición conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá*, Madrid, 1986.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *Los Pintores de la Ilustración*, Madrid, 1988.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *Reyes y Mecenas*, Toledo, 1992.

CATÁLOGO GENERAL DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL, Madrid, 1987.

CATÁLOGO DEL GABINETE DE ESTAMPAS DEL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. ESTAMPAS ESPAÑOLAS, 2 vols., Madrid, 1985.

CATÁLOGO DEL GABINETE DE ESTAMPAS DEL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. ESTAMPAS EXTRANJERAS, 2 vols., Madrid, 1989.

CAVESTANY, J.: "Una obra interesante de Churriguera. Excursión a Nuevo Baztán", *Bol. Soc. Esp. Exc.* (Separata), 1922.

CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

CHECA CREMADES, F.: *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1540-1600*, Madrid, 1983.

ÍDEM: "Felipe II y la formulación del clasicismo áulico" en el Catálogo de la Exposición *Madrid en el Renacimiento*, (Alcalá de Henares), Madrid, 1986.

ÍDEM: *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, 1992.

COLORADO, A.: *La Iglesia del Convento de la Encarnación Benita*, Madrid, 1992.

CONDE DE LABORDE: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 4 vols., París, 1806-1820.

CONDE DE POLENTINOS: "El monasterio de la Visitación de Madrid", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, (XXIV, Separata), 1916.

ÍDEM: *Investigaciones madrileñas*, Madrid, 1948.

CORELLA SUÁREZ, P.: "Un retablo documentado de Alonso Carbonell en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe. 1612-1618", *AIEM*, 1973, págs. 231-249.

ÍDEM: "Alonso de Covarrubias en la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe: Estudio y Documentación. Año 1549", *AIEM*, 1974, págs. 199-227.

ÍDEM: "Pedro de la Torre y el retablo de la Iglesia parroquial de Pinto", *Bellas Artes*, 1975.

ÍDEM: *Guía de la provincia de Madrid: Navalcarnero*, Madrid, 1977.

ÍDEM: "La Capilla de la Inmaculada Concepción en la Iglesia Parroquial de Navalcarnero", *AIEM*, 1978, págs. 163-170.

ÍDEM: *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid*, Madrid, 1979.

ÍDEM: "Arquitectos y alarifes en la iglesia parroquial de Vicálvaro", *AIEM*, 1980, págs. 85-101.

ÍDEM: "Precisiones documentales sobre los retablos barrocos de Algete y Colmenar de Oreja", *AIEM*, 1982, págs. 97-108.

ÍDEM: "El Hermano Bautista y otros maestros en las obras de la Iglesia Parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII", *AIEM*, 1985, págs. 81-95.

ÍDEM: *Leganés. Su arte e historia*, Madrid, 1986.

CORELLA, P. Y MERLOS, M.: "Parroquia de Getafe, nuevos aspectos de su construcción durante los siglos XIV-XVIII", *AIEM*, 1990, págs. 23-50.

CORELLA, P. Y VILLARREAL, E.: *El antiguo y nuevo Leganés*, Leganés (Madrid), 1987.

CORRAL, J. DEL: *Iglesias y Conventos madrileños*, Madrid, 1953, 2ª ed: 1955.

ÍDEM: "Notas sobre el Convento de la Trinidad", *AIEM*, 1972, págs. 231-259.

COSSÍO GÓMEZ-ACEBO, M.: "La Real Iglesia de San Antonio de los Alemanes", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, XXI, 1923, p. 1-25.

CRIADO Y MANZANO, E.: *Colmenar Viejo. Monografía geográfica*, Madrid, 1915.

CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Retablos inéditos de Juan de Borgoña", *AEA*, 1980(A), págs. 27-56.

ÍDEM: "Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio", *AIEM*, 1980(B), págs. 67-72.

ÍDEM: "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", *AEA*, 1982, págs. 351-374.

CUADERNOS DE ESTUDIOS. REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL "EL PICO DE SAN PEDRO",

nº 6. agosto 1994. Número monográfico dedicado al Retablo del Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, de Colmenar Viejo.

DÁVILA FERNÁNDEZ, M.P.: *Los Sermones y el Arte*. Valladolid, 1980.

DÍAZ PADRÓN, M.: "El retablo de Robledo de Chavela", *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración*, nº 11, Madrid, 1970, págs. 33-38.

DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J.: *Escultura Gótica*, "Ars Hispaniae", vol. VIII, Madrid, 1956.

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C.: *Santa María del Paular*, Madrid, 1974.

ÍDEM: *Crónica de Alcalá de Henares*, Madrid, 1983.

ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA: *Noticias de algunos entalladores, decoradores y ensambladores que trabajaron en Madrid desde fines del XVI hasta mediados del XVII*, Madrid, 1931, (2ª ed: 1941).

ERRASTI, F.: *La Capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera*, Madrid, 1982.

ESTELLA, M.: "La Iglesia Parroquial de Pinto y su púlpito: Datos documentales sobre los artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI", *AIEM*, 1979, págs. 163-201.

ÍDEM: "Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI", *AIEM*, 1980, págs. 41-65.

ÍDEM: "La escultura toledana en la época de El Greco" en *El Toledo de El Greco*, Toledo, 1982, págs. 83-108.

ÍDEM: "Noticias artísticas de Torrelaguna", *BSAA*, 1985, págs. 305-315.

ÍDEM: "El testamento de Juan Francés, maestro de cantería. Notas sobre su vida y sus obras en la Capilla del Obispo, Navalagamella y Villamanta". *AEA*, 233, 1986, págs. 96-106.

ÍDEM: "Problemas de la escultura cortesana de hacia 1600: Porres, el Nacherino y otros", en *Real Monasterio-palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la Terminación de las obras*, Madrid, 1987, págs. 222-235.

ÍDEM: "Aspectos inéditos de la escultura madrileña de hacia 1600: Juan Muñoz, Antonio de Herrera y una escultura italiana en El Retiro", en *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, (III Jornadas CSIC), Madrid, 1991, págs. 139-148.

ÍDEM: "Los Leoni y la escultura cortesana: Antón de Morales, Alonso Vallejo y Antonio de Riera", en *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos* (Congreso Nacional, Universidad Complutense, Madrid, 1992), Madrid, 1994, págs. 389-419.

ÍDEM: "La escultura del Retablo de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo", en *Cuadernos de Estudios. Revista de la Asociación Cultural "El Pico de San Pedro"* nº 6, año V, agosto 1994, págs. 71-80.

EZQUERRA, R.: "La Capilla de la Concepción del Colegio Imperial", *AIEM*, 1973, págs. 173-231.

FERNÁNDEZ, J.: *Apuntes y documentos para la historia del Carmen Calzado de Madrid*, Madrid, 1950.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: *Buitrago y su tierra*, Madrid, 1985.

ÍDEM: *Montejo de la Sierra*, Madrid, 1985.

GARCÍA BELLIDO, A.: "Estudios del Barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera". *AEAA*, 1929, págs. 21-86 (1ª parte), y 1930, págs. 135-187 (2ª parte).

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.J.: *Historia de Meco*, Meco (Madrid), 1989.

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.J. y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F.: *Iglesias de Madrid*, Madrid, 1993.

GARCÍA PÁRAMO, A.M.: "Iglesia de Alpajés en Aranjuez", *AIEM*, 1971, págs. 173-179.

- GARCÍA REY, C.: *El retablo mayor de la Iglesia de Colmenar Viejo*, Madrid, 1932.
- GARCÍA SANZ, A. y TRIVIÑO, M.V.: *Iconografía de Santa Clara en el Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid, 1993.
- GAYA NUÑO, J.A.: *Claudio Coello*, Madrid, 1957.
- GÓMEZ MORENO, M.E.: *Escultura del siglo XVII*, "Ars Hispaniae", vol. XVI, Madrid, 1963.
- GONZÁLEZ DÁVILA, G., *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*, Madrid, 1623.
- GRACIÁN, A.: "Descripción del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Edición, prólogo y notas por Francisco Gregorio de Andrés", *AIEM*, 1970 (2º vol, provincia), págs. 55-79.
- GUDIOL RICART, J.: *Pintura Gótica*, "Ars Hispaniae", vol. IX, Madrid, 1955.
- HIDALGO MONTEAGUDO, R.: *Iglesias antiguas madrileñas*, Madrid, 1993.
- INVENTARIO ARTÍSTICO DE MADRID CAPITAL. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, (Directora: V. Tovar Martín), t. I, Madrid, 1983.
- INVENTARIO ARTÍSTICO DE LA PROVINCIA DE MADRID*, (Director: J.M. Azcárate Ristori), Madrid, 1970.
- "INVENTARIO-CATÁLOGO DE LA PINTURA DE ALCALÁ DE HENARES" en *La Universidad de Alcalá*, t. II, Alcalá de Henares (Madrid), 1990, págs. 309-345.
- JENNINGS' LANDSCAPE ANNUAL*, London, 1837.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, D.: "La Iglesia Parroquial de la Asunción de Brea de Tajo", *AIEM*, 1991, págs. 55-64.
- JUNQUERA DE VEGA, P.: "El Museo del Monasterio de la Encarnación", *AIEM*, 1966, págs. 385-390.
- ÍDEM: "Descalzas Reales. Capilla del Milagro", *Reales Sitios*, nº 22, 1969, págs. 32-36.
- KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, "Ars Hispaniae", vol. XIV, Madrid, 1957.
- LAMPÉREZ: "Las Capillas del Obispo y San Isidro", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, VI, 1898, págs. 57 y ss.
- LLAGUNO, E. Y CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, Madrid, 1829.
- LÓPEZ DURÁN, A.: "El Palacio y la Iglesia de Nuevo Baztán, obra de Don José de Churriguera", *Arquitectura*, 1932.
- LÓPEZ SERRANO, M.: "El Palacio de Oriente en Madrid", *Reales Sitios*, nº 3, 1964, págs. 14-29.
- ÍDEM: "El Monasterio de la Encarnación", *Reales Sitios*, nº 4, 1965, págs. 12-21.
- MARCHAMALO SÁNCHEZ, A. y MARCHAMALO MAIN, M.: *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares (Madrid), 1990.
- MARÍAS, F.: "El Monasterio de la Inmaculada de Chinchón y Nicolás Vergara el Mozo. El Castillo de Villaviciosa de Odón y los arquitectos reales", *AIEM*, 1980, págs. 253-276.
- ÍDEM: "Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat", *BSAA*, XLVIII, 1982, págs. 383-389.
- MARQUÉS DE LOZOYA y SÁINZ DE ROBLES, F.C.: "Las Descalzas" en *Madrid*, t. IV, Madrid, 1980, págs. 1261-1280.

MARQUÉS DE SALTILLO "El Real Monasterio de la Encarnación y artistas que allí trabajaron (1614-1621)", *RBAM Ayto. de Madrid*, nº 2, julio 1944, págs. 267-292.

ÍDEM: "Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, LVI, 1948(A), págs. 1 y ss.

ÍDEM: "Efemérides artísticas madrileñas (1603-1811)", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, LVI, 1948 (B) -1º trimestre-, págs. 5 y ss., 1948 (C) -2º trimestre-, págs. 81 y ss., y 1948 (D) -3º trimestre-, págs. 161 y ss.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959.

ÍDEM: "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *BSAA*, 1964, págs. 5-66.

ÍDEM: "Precisiones sobre Gaspar Becerra", *AEA*, 1969, págs. 327-356.

ÍDEM: *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, 1983, (2º ed: 1991).

ÍDEM: "Estructura y tipología del Retablo Mayor del Monasterio de El Escorial" en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la Terminación de las obras*, Madrid, 1987, págs. 203-220.

ÍDEM: "Problemática del retablo bajo Carlos II", *Fragmentos*, nº 12-14, 1988, págs. 33-43.

ÍDEM: "Avance de una tipología del retablo barroco", *Imafronte*, 1989, págs. 111-155.

ÍDEM: "Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez", en *Velázquez y el arte de su tiempo* (Jornadas CSIC, 1990), Madrid, 1991, págs. 323-331.

ÍDEM: *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.

MARTÍN ORTEGA, A.: "La mejor joya del arte plateresco que en Madrid se conserva", *ABC*, 24 febrero 1954.

ÍDEM: "Datos sobre Francisco Hernández y Francisco Giralte en Madrid". *BSAA*, 1957, págs. 65-76.

ÍDEM, "Más sobre Francisco Giralte, escultor", *BSAA*, 1961, págs. 123-130.

MATEO GÓMEZ, I.: "Juan de Borgoña, autor del Retablo del Monasterio de San Miguel de los Ángeles de Toledo", *Miscelánea de Arte*, 1982, págs. 75-77.

ÍDEM: *Juan Correa de Vivar*, Madrid, 1983.

ÍDEM: "Cuatro tablas de Pedro de Cisneros en la iglesia de Valdemoro", *AEA*, 279, 1985, págs. 44-51.

ÍDEM: "El retablo de Horcajo de la Sierra: su autor y filiación artística", en *Cinco siglos de arte en Madrid* (III Jornadas CSIC), Madrid, 1991, págs. 283-290.

MATEO GÓMEZ, I. Y DÍAZ PADRÓN, M.: "Juan Correa de Vivar y los retablos del convento de Clarisas de Griñón". *AIEM*, 1981, págs. 91-97.

MATILLA TASCÓN, A.: "Documentos sobre pueblos de la provincia de Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos", *AIEM*, 1985, págs. 307-412.

MAYER, A.L.: "El retablo mayor de la Iglesia de la Cartuja del Paular", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, XXXI, 1923, (sept.), págs. 257-258.

MESONERO ROMANOS, R. DE: *El Antiguo Madrid*, Madrid, 1861, (ed. facsímil 1990).

- MOMPLET, A. y CHICO, M.V.: *El arte religioso en Torrelaguna*, Madrid, 1979.
- MONTERO VALLEJO, M.: "Amaniel" en *Madrid*, t. V, Madrid, 1980, págs. 1741-1760.
- MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA, 19 vols., Madrid, 1839-1905.
- MONUMENTOS ESPAÑOLES. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos, 1844-1953, t. II, Madrid, 1954 (2ª ed. J.M. Azcárate Ristori).
- MORALES MARÍN, J.L.: *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979.
- MORENA BARTOLOMÉ, A. de la: "El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid", *AIEM*, 1974, págs. 47-78.
- ÍDEM: *Catálogo Monumental de Madrid. I, Colmenar Viejo*, Madrid, 1976.
- ÍDEM: "San Francisco el Grande" en *Madrid*, vol. I, Madrid, 1978, págs. 221-240.
- ÍDEM: "La Iglesia Parroquial de Colmenar de Oreja, un cambio de estructura arquitectónica en el siglo XVI", *AIEM*, 1984, págs. 9-22.
- ÍDEM: "El Gótico madrileño al finalizar la Baja Edad Media y su proyección en el siglo XVI" en el Catálogo de la Exposición *Madrid en el Renacimiento*, (Alcalá de Henares), Madrid, 1986, págs. 95-133.
- MORENO, J.: "Noticias sobre Martín Ferrer y el Retablo de Nuestra Señora la Antigua en la iglesia parroquial de Pinto", *Anales de la Universidad de Murcia*, 1977-1978, (ed: 1979), págs. 3 y ss.
- MORET, J.: "Una Visita a Alcalá de Henares", *Bol. Soc. Esp. Ex.* CXXXVIII, 1930, págs. 274-279.
- MORIGI, P.: "La descripción del Monasterio de El Escorial", *AIEM*, 1970, págs. 15-22.
- MULCAHY, R.: *A la mayor gloria de Dios y del Rey. La decoración de la Basílica de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1992.
- MUÑOZ, L., *Vida de la V.M. Mariana de San José, fundadora del Convento*, Madrid, 1645.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: "Un retablo inédito de Gregorio Fernández", *AEA*, 1967, págs. 239-244.
- NIETO ALCAIDE, V.: "Las Salesas" en *Madrid*, t. IV, Madrid, 1980, págs. 1361-1380.
- NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1987.
- OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, F.: "La pintura en tres iglesias madrileñas: Comendadoras de Alarcón, San Plácido y Parroquial de San Martín", *AIEM*, 1971, págs. 155-172.
- ÍDEM: "La Iglesia de San Antón y el Convento de los Padres Escolapios de Madrid", *AIEM*, 1978, págs. 212-221.
- ÍDEM: "Conventos del siglo XVII del antiguo barrio del Barquillo. Noticias históricas e inventarios artísticos", *AIEM*, 1979, págs. 223-251.
- OSTEN SACKEN, C. von der: *El Escorial. Estudio Iconológico*, Madrid, 1984.
- PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 vol., Madrid, 1981.
- PALACIO REAL DE MADRID, Madrid, 1985.
- PALOMINO DE CASTRO, A.A.: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1724, (ed: 1947).

- ÍDEM: *Vidas*, (ed. de N. Ayala Mallory), Madrid, 1986.
- PARDO CANALÍS, E.: "Los escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España", *AEA*, 1955, págs. 97-115.
- PARRADO DEL OLMO, J.M.: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981.
- PELLICER Y SAFORCADA, J.A.: *Discurso sobre varias antigüedades de Madrid y origen de sus parroquias, especialmente de la de San Miguel*, Madrid, 1791.
- PÉREZ DE BARRADAS, J.: "Los cuadros de la Cartuja del Paular", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, XXIX, 1921 (enero), págs. 153-160.
- PÉREZ DE GUZMÁN, J.: "Descalzas Reales de Madrid. Capilla de Nuestra Señora del Milagro", *La Ilustración Española y Americana*, 1912 (enero), págs. 60-61.
- PÉREZ PASTOR, C.: *Memorias de la Real Academia de la Historia. Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*, t. II, Madrid, 1914.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, 1964.
- ÍDEM: *Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, (Catálogo-Exposición), Madrid, 1978.
- ÍDEM: *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, (Catálogo-Exposición), Madrid, 1986.
- ÍDEM: "Dos dibujos churriguerescos en el Prado", *Boletín del Museo del Prado*, X, 1989(A), págs. 49-53.
- ÍDEM: "Retablos de San Vicente Mártir. Braojos" en *Madrid Restaura en Comunidad*, Madrid, 1989.
- ÍDEM: *Pintura barroca en España*, Madrid, 1992.
- PÉREZ DE VILLAAMIL, G.: *España Artística y Monumental*, 2 vols., París, 1842.
- PERIS BARRIO, A.: *Villa del Prado: Historia y Arte*, Madrid, 1980.
- PONZ, A.: *Viaje de España*, tomos I, II, V y VI, Madrid, 1776, 1791. Ediciones de 1776, 1782, 1787, 1788, 1947, 1972 y 1985.
- PORTELA, F.: *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1977.
- ÍDEM: "Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)", *Cuadernos de Historia y Arte*, IV, 1986, págs. 49-96.
- PROSKE, B.G.: *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*, New York, 1951.
- QUADRADO, J.M. Y FUENTE, V. DE LA: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Tomo I: Madrid y su provincia, Barcelona, 1885 (ed. facsímil 1977).
- QUEVEDO, J.: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1854 (3ª ed. facsímil 1986)
- REMÓN, Fr. Alonso: *Vida del Caballero de Gracia*, Madrid, 1620.
- RÉPIDE, P. DE: "Imaginería en Madrid en el siglo XVI", *La Ilustración Española y Americana*, 1914 (15 octubre), págs. 242-243.
- RINCÓN GARCÍA, W.: "El programa iconográfico de las "Parejas de Santos" en la Basílica de San Lorenzo de El Escorial", en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la Terminación de las Obras*, Madrid, 1987, págs. 309-316.

- RODRÍGUEZ, M.M. y MARTÍN, M.: "Dos de Mayo", en *Madrid*, t. IV, Madrid, 1980, págs. 1381-1400.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "El Colegio Imperial de Madrid", *Miscelánea Comillas*, nº 54, 1970, págs. 407-444.
- ÍDEM: *Los Cburriguera*, Madrid, 1971.
- ÍDEM: "Los retablos de la Iglesia de San Salvador de Leganés", *AEA*, 1972, págs. 23-32.
- ÍDEM: "La Iglesia de Valdemoro y otras aportaciones a Francisco Bautista", *Miscelánea de Arte*, 1982, págs. 130-134.
- ÍDEM: *El retablo barroco, Cuadernos de Arte Español* nº 72. Ed: Historia 16, Madrid, 1992.
- RODRÍGUEZ MARÍN, M.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Madrid*, (inédito), (s:l, s:d).
- ÍDEM: *Arganda del Rey. Apuntes para su historia*. Madrid, 1980.
- ROKISKI, M.L.: "Juan Gómez, pintor al servicio de Felipe II", en *Cinco siglos de arte en Madrid*, (III Jornadas CSIC), Madrid, 1991, págs. 333-342.
- ROMÁN PASTOR, C.: "El Monasterio de San Juan de la Penitencia en Alcalá de Henares, fundación del Cardenal Cisneros", *AIEM*, 1981, págs. 41-68.
- ROMERO TOBAR, L.: "Barrio de los literatos" en *Madrid*, vol. IV, Madrid, 1980, págs. 1221-1240.
- ROSELL Y TORRES, I.: "El retablo de las Descalzas Reales, obra de Gaspar Becerra", *Museo Español de Antigüedades*, t. V, 1875, págs. 525-541.
- ROTONDO, A.: *Descripción de la gran Basílica del Escorial*, Madrid, 1861, (ed. facsímil 1984).
- RUIZ ALCÓN, M.T.: *Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid, 1987(A).
- ÍDEM: *Real Monasterio de la Encarnación*, Madrid, 1987(B).
- RUIZ DE ALTABLE: *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso*, Madrid, 1641.
- SÁINZ DE ROBLES, F.C.: "San Ginés" en *Madrid*, vol. I, Madrid, 1978, págs. 21-40.
- ÍDEM: "El Refugio" en *Madrid*, vol. IV, Madrid, 1980, págs. 1321-1340.
- SALAS, X. DE: "El Goya de Valdemoro", *AEA*, 1964, págs. 281-293.
- SÁNCHEZ BELTRÁN, M.J.: "Documentos sobre las pinturas de la Iglesia de San Antonio de los Alemanes", *AEA*, 1987, págs. 368-373.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, XXV, 1917, págs. 99-105.
- ÍDEM: *Escultura y pintura del siglo XVIII, "Ars Hispaniae"*, vol. XVII, Madrid, 1965.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.L.: *El Monasterio de la Encarnación de Madrid, un modelo de Vida Religiosa en el siglo XVII*, Madrid, 1986.
- SANZ GARCÍA, J.M.: "Las Cortes" en *Madrid*, vol. IV, Madrid, 1980, págs. 1241-1260.
- SETENACH, N.: "Retratos de don Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana y su mujer doña Catalina Suárez de Figueroa", *Bol. Soc. Esp. Exc.* XV, 1907, págs. 141-144.
- SIGÜENZA, Fray José de: *La fundación del Monasterio de El Escorial*,

El Escorial (Madrid), 1602, (ed. facsimil 1986).

SILVA MAROTO, M.P.: "Dos nuevas tablas del taller del llamado Maestro de los Luna", *AEA*, 1992, págs. 74-79.

SIMÓN DÍAZ, J.: *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia s. XVI-XVII*, Madrid, 1964.

SULLIVAN, E.J.: "Politics and Propaganda in the Sagrada Forma by Claudio Coello", *Art Bulletin*, nº 67, 1985, págs. 243-259.

ÍDEM: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989.

TAMAYO, A.: *Las iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, 1946.

TORMO Y MONZO, E.: "El retablo de Robledo de Chavela y Antonio del Rincón", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1903, págs. 480 y ss.

ÍDEM: *En las Descalzas Reales, Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, 4 vols., 1915-1947.

ÍDEM: "Alcalá de Henares", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, XXV, 1917(A), págs. 143-152.

ÍDEM: "Visitando lo no visitable. II: La Clausura de la Encarnación", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, XXV, 1917 (B), (separata y apéndice).

ÍDEM: "Arte cristiano: Las Anunciaciones de Carreño y Claudio Coello", *Bol. Soc. Esp. Exc.*, XXVIII, 1920, págs. 23-31.

ÍDEM: "Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado del Escorial", *AEAA*, 1925, págs. 117-145.

ÍDEM: *Las iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, 1925, (nueva ed. de 1985).

ÍDEM: *La vida y la obra de Fray Juan Rizzi. Con el Tratado de la Pintura Sabia del P. Rizzi*, Madrid, 1930.

ÍDEM: *Alcalá de Henares*, Madrid (1929), 1931.

ÍDEM: *El cuadro de la Sagrada Forma de Claudio Coello, su obra maestra. Discurso leído con motivo del tricentenario de su nacimiento celebrado en la Sacristía del Real Monasterio de El Escorial el 29 de junio de 1942*, Madrid, 1942.

TORRE BRICEÑO, J. DE LA: *Arganda del Rey. Imágenes para el recuerdo*, Arganda del Rey (Madrid), (s:d).

TOVAR MARTÍN, V.: "Noticias documentadas sobre el convento madrileño de las Carboneras y sus obras de arte", *BSAA*, 1972, págs. 413-425.

ÍDEM: "El arquitecto ensamblador-madrileño Pedro de la Torre", *AEA*, 1973, págs. 261-297.

ÍDEM: "El arquitecto Marcos López y el Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid", *AIEM*, 1974, págs. 133-153.

ÍDEM: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del XVII*, Madrid, 1975.

ÍDEM: "José de la Torre en la Real Cartuja de Santa María del Paular", *AIEM*, 1977, págs. 53-67.

ÍDEM: "El Antiguo Conjunto Industrial de Nuevo Baztán", *Cointra-Press*, nº 31, 1979, págs. 48-55.

ÍDEM: *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*, Madrid, 1983.

ÍDEM: "El Monasterio de las Religiosas Trinitarias Descalzas de San Ildefonso de Madrid", *AEA*, 1990(A), págs. 408-418.

ÍDEM: "Aportaciones artísticas singulares en el marco "histórico" de Alcalá de Henares" en *La Universidad*

de Alcalá, t. II, Alcalá de Henares (Madrid), 1990(B), págs. 193-263.

LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ, Alcalá de Henares (Madrid), 1990.

VELASCO, B.: "El Convento del Carmen de Madrid en la primera fase de su historia", *AIEM*, 1977, págs. 89-121.

ÍDEM: "El Convento del Carmen de Madrid. Parte segunda", *AIEM*, 1978, págs. 123-145.

VERDÚ BERGANZA, M.: "Aportación documental al Convento de las Maravillas de Madrid", *AIEM*, 1993, págs. 126-138.

WETHEY, H.E. y S. W. A.: "Herrera Barnuevo and his chapel in the Descalzas Reales", *Art Bulletin*, nº 48, 1966, págs. 15-34.

ÍDEM: "Herrera Barnuevo y su Capilla en las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, nº 13, 1967, págs. 12-21.

WETHEY, H.E.: "Sebastián de Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas*, (Buenos Aires), nº 2, 1958.

ÍDEM: *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983.

ZAMORA LUCAS, F., "El Colegio de Doña María de Aragón y un retablo del Greco en Madrid", *AIEM*, 1967, págs. 215-239.

SIGLAS UTILIZADAS

AEA: Archivo Español de Arte

AEAA: Archivo Español de Arte y Arqueología

AHA: Anales de Historia y Arte

AIEM: Anales del Instituto de Estudios Madrileños

BoI. Soc. Esp. Exc.: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones

BSAA: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Valladolid.

RBAM Ayto. de Madrid: Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid

IGLESIAS DE MADRID CAPITAL. Direcciones

Catedral de Santa María la Real de la Almudena.

C/ Mayor, 92.

Iglesia de San Antón.

Iglesia de las Escuelas Pías de San Antón.

C/ Hortaleza, 63.

Iglesia de San Antonio

de los Alemanes, antes de los Portugueses. Actualmente Iglesia de la Hermandad del Refugio.

Corredera Baja de San Pablo, 16

Iglesia del Carmen. Actual Parroquia del Carmen y San Luis Obispo.

C/ Carmen, 10.

Iglesia de la Concepción

Real de Calatrava. Vulgo: Calatravas.

C/ Alcalá, 25.

Iglesia del Convento de Religiosas

Jerónimas del Corpus Christi.

Vulgo Carboneras.

Plaza del Conde de Miranda, s/n.

Capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera.

C/ San Buenaventura, 1.

Descalzas Reales.

Monasterio de la Visitación.

Plaza de las Descalzas Reales, s/n.

Iglesia del Real

Monasterio de la Encarnación.

Plaza de la Encarnación, s/n.

Basílica de San Isidro el Real.

C/ Toledo, 37.

Iglesia de San Ginés.

C/ Arenal, 13.

Iglesia del Antiguo Convento

de las Maravillas. Actual Parroquia

de las Maravillas y de los Santos Justo y Pastor.

C/ Palma, 28.

Iglesia de San Marcos.

C/ San Leonardo, 10.

Iglesia del Convento de Religiosas

Mercedarias de la Purísima

Concepción. Vulgo: Góngoras.

C/ Luis de Góngora, 5 y 7.

Iglesia Pontificia de San Miguel.

C/ San Justo, 4

Capilla del Obispo en la Parroquia de San Andrés.

Plaza de San Andrés, 1.

Palacio Real. Capilla.

C/ Bailén, s/n.

Iglesia de San Plácido. Vulgo: Iglesia

del Convento de Benedictinas

de San Plácido.

C/ San Roque, 9.

Iglesia del Sacramento.

Actualmente Iglesia Castrense.

C/ Sacramento, 9.

Salesas Reales. Actual Parroquia

de Santa Bárbara.

C/ Bárbara de Braganza, s/n.

Iglesia del Monasterio de Religiosas

Trinitarias Descalzas de San Ildefonso.

Vulgo: Trinitarias de Cervantes.

C/ Lope de Vega, 18.

Iglesia del Hospital de la Venerable Orden Tercera.

C/ San Bernabé, 13.

Datos históricos complementarios

por D. Alfonso Emilio Pérez Sánchez

Fuente el Saz

Iglesia Parroquial de San Pedro Mártir

Retablo mayor.

Ha sido perfectamente documentado. Se contrató en octubre de 1654 con el “maestro de arquitectura” José de la Torre y con el pintor Francisco de Rizi. Este último percibiría 1.500 ducados en varios plazos y se comprometían ámbos a dar por acabado el retablo el día de San Juan (24 de junio) de 1655 y el contrato debió cumplirse, pues el lienzo principal está firmado ese año.

En cuanto a José de la Torre, no se indica en la documentación conocida cuál fue su retribución.

Barrio Moya: José Luis, “José de la Torre y Francisco Rizi, autores del retablo mayor de la iglesia de Fuente el Saz del Jarama”.

En: *Anales Complutenses*, Vol. XII (2000), p. 45-54

Getafe

Iglesia Parroquial de la Magdalena

Retablos colaterales.

Es preciso indicar que Salvador Muñoz sólo se ocupó del de la Virgen de la Paz, concluido y cobrado en parte en 1644, pocos días antes de su muerte. El del Santo Nombre de Jesús se encargó al escultor Gabriel Vázquez en febrero de 1645. Las pinturas debió realizarlas Cano en 1654, pero sólo están documentadas a su nombre las del Santo Nombre de Jesús en Septiembre de ese año. Se le pagaron en diciembre del mismo año. Ambos retablos estaban colocados en mayo de 1646.

Cruz Valdovinos: José Manuel, “Varia canesca madrileña”.

En: *Archivo Español de Arte*, 1985, p. 276-286 y

“Las etapas cortesanas de Alonso Cano”.

En: *Alonso Cano, IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, 2002, p. 177-213.

Declaraciones BIC (1995-2002)

Algete

Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora,
declarada como Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento
D. 269/2000, 21-12-2000

Arganda del Rey

Iglesia Parroquial de San Juan Bautista,
declarada como Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento
D. 283/1999, 16-09-1999

Brea de Tajo

Iglesia Parroquial de la Asunción,
declarada como Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento
D. 76/1997, 26-06-1997

Colmenar Viejo

Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora,
declarada como Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento
D. 56/1997, 24-04-1997

Cubas de la Sagra

Iglesia Parroquial de San Andrés,
declarada como Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento
RD. 525/1983, 19-01-1983

Estremera

Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Remedios, declarada como Bien
de Interés Cultural con categoría de Monumento O. 11-05-1982

Santorcaz

Iglesia Parroquial de San Torcuato,
declarada como Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento
D. 62/1997, 08-05-1997

Restauraciones (1995-2002)

Arganda del Rey

Iglesia Parroquial de San Juan Bautista:
retablo mayor, restaurado en 1998

Fuente el Saz

Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol:
retablo mayor, actualmente en restauración

Madrid

Iglesia de las Trinitarias:
retablo de San Juan de la Concepción y retablo
del Cristo de la Piedad, restaurados en 2001

Montejo de la Sierra

Iglesia Parroquial de San Pedro,
retablo mayor, restaurado en 1998

Nuevo Baztán

Iglesia Parroquial de San Francisco Javier:
retablo mayor, actualmente en restauración

Pinto

Iglesia Parroquial de Santo Domingo de Silos:
retablo mayor, restaurado en 2001

Rascafría

Monasterio de Santa María de El Pualar:
retablo de la Inmaculada, restaurado en 2002

Santorcaz

Iglesia Parroquial de San Torcuato:
retablo mayor restauración de las pinturas
"Adoración de los Pastores" y
"La Anunciación", restaurados en 2001

Valdemaqueda

Iglesia Parroquial de San Lorenzo Mártir:
retablo mayor, actualmente en restauración

Índice toponímico

La Acebeda

- Iglesia Parroquial de San Sebastián:
 - altar-portátil de Santa Águeda, Santa Bárbara, San Juan y San Bartolomé, 137

Alcalá de Henares

- Convento de Carmelitas del Corpus Christi:
 - retablo mayor, 269
- Convento de Nuestra Señora de la Esperanza (Claros):
 - retablo franciscano, 187
- Convento de San Bernardo de Monjas Cistercienses (Bernardas):
 - baldaquino, 181
 - conjunto de seis retablos de las capillas radiales, 184
 - retablo de la Inmaculada, 186
- Hospital de Antezana: capilla de San Ignacio:
 - retablo-hornacina de San Ignacio de Loyola, 188
- Iglesia de los Jesuitas (actualmente parroquia de Santa María):
 - retablo mayor, 190
- Iglesia Magistral:
 - retablo en la girola, 138

Alcorcón

- Iglesia Parroquial de Santa María la Blanca:
 - retablo mayor, 270

Algete

- Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora:
 - retablo mayor, 192
 - retablo de la Virgen de la Paz, 140

Anchuelo

- Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena:
 - retablo mayor, 272

Aranjuez

- Iglesia de Alpajés (Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias):

- retablo de la Virgen del Carmen y retablo del Sagrado Corazón de Jesús, 273

Arganda del Rey

- Iglesia Parroquial de San Juan Bautista:
 - retablo mayor, 196

Braojos

- Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir:
 - retablo mayor, 274
 - retablo de San Miguel, 198
 - retablo de San Sebastián, 276
 - retablo de la Virgen del Rosario, 201

Brea de Tajo

- Iglesia Parroquial de la Asunción:
 - retablo mayor, 278

Buitrago de Lozoya

- Iglesia del Hospital de Buitrago (actualmente en la Colección del Duque del Infantado):
 - retablo de los Gozos de Santa María o de los Ángeles, 123

Cerceda

- Iglesia Parroquial de Santa María la Blanca:
 - retablo mayor, 141

Cercedilla

- Iglesia Parroquial de San Sebastián:
 - retablo mayor, 279

Ciempozuelos

- Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena:
 - retablo mayor, 203

Collado Mediano

- Iglesia Parroquial de San Ildefonso:
 - retablo mayor, 205

Colmenar Viejo

- Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción:
 - retablo mayor, 143

Cubas de la Sagra

- Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol:
 - retablo de San Diego de Cádiz y retablo de la Virgen del Amor Hermoso, 206

Chapinería

- Iglesia Parroquial de la Concepción:
 - retablo mayor, 280

El Escorial de Abajo

- Iglesia Parroquial de San Bernabé:
 - retablo mayor, 150

Estremera

- Iglesia Parroquial de la Virgen de los Remedios:
 - retablo de la Orden de Santiago, 151

Fresno de Torote

- Iglesia Parroquial de la Asunción:
 - retablo de la Capilla de los Pies, 152

Fuenlabrada

- Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir:
 - retablo mayor, 281
 - retablo de San Antonio, retablo de la Soledad y retablo de la Virgen, 207

Fuente el Saz

- Iglesia Parroquial de San Pedro Mártir:
 - retablo mayor, 208
 - retablo de la Sagrada Familia, 210

Fuentidueña de Tajo

- Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol:
 - retablo mayor, 211

Getafe

- Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena:
 - retablo mayor, 212
 - retablo de la Virgen de la Paz y retablo del Niño Jesús, 215
 - retablo de la Virgen, 218

- retablo de la Inmaculada, 283
- retablo del Sagrado Corazón, 284

Griñón

- Iglesia Parroquial de la Asunción:
 - retablo mayor, 285
 - retablo de la Virgen y retablo de San Isidro, 287
 - retablo de San José, retablo de San Francisco y retablo del Fundador, 156
- Convento de Clarisas de la Encarnación:
 - retablo mayor, 153

Horcajo de la Sierra

- Iglesia Parroquial de San Pedro:
 - restos del retablo mayor (actualmente en el Arzobispado de Madrid), 157

Leganés

- Iglesia Parroquial de San Salvador:
 - retablo mayor, 288
 - retablo del Sagrado Corazón y retablo de la Inmaculada, 290
 - retablo de la Transfiguración de Cristo y retablo de San José, 291
 - retablo de Santiago Matamoros, 292
 - retablo de la Virgen Dolorosa, 293
 - retablo de la Asunción, 294

Madrid

- Basílica de San Isidro el Real:
 - retablo de San Cosme y Damián, 237
 - retablo de la Virgen del Pilar, 239
- Capilla del Cristo de los Dolores de la V.O.T.:
 - baldaquino, 225
- Catedral de Santa María La Real de La Almudena:
 - retablo de la Virgen de la Almudena, 158
- Convento de Carboneras (Jerónimas del Corpus Christi):
 - retablo mayor, 227
 - retablo de Santa Paula y San Jerónimo, 229
 - retablo de San Antonio, 231
- Convento de Góngoras (Mercedarias

- Descalzas de la Purísima Concepción):
- retablo mayor, 326
 - retablos-hornacinas de San Pedro Nolasco, de la Merced, de la Virgen de las Tres Avemarías y de San José, 329
- Hospital de la Venerable Orden Tercera, Iglesia:
 - retablos-hornacinas de la Asunción, de San José, de San Miguel y de los Evangelistas, 346
 - Iglesia de Nuestra Señora de las Maravillas y de los Santos Justo y Pastor:
 - retablo mayor, 318
 - Iglesia de San Andrés: Capilla del Obispo:
 - retablo mayor, 161
 - Iglesia de San Antón:
 - retablo mayor, 295
 - retablos de la Inmaculada y de San José de Calasanz, 297
 - Iglesia de San Antonio de los Alemanes:
 - retablo mayor, 298
 - conjunto de retablos-hornacinas, 219
 - Iglesia de San Ginés: Capilla de los Barrionuevo:
 - retablo-relicario, 241
 - Iglesia de San Marcos:
 - retablo mayor, 320
 - retablo de San Benito y retablo de Santa Escolástica, 322
 - retablos-hornacinas de San Blas, de la Virgen, de San José y de San Antonio, 324
 - Iglesia de San Plácido:
 - retablo mayor, 243
 - retablos de Santa Gertrudis y retablo de San Benito y Santa Escolástica, 246
 - retablo de la Inmaculada, 249
 - Iglesia de Santa Bárbara (Salesas Reales):
 - retablo mayor, 338
 - retablo de San Francisco de Sales, de la Sagrada Familia, de Santa Bárbara y de San Fernando, 340
 - Iglesia del Carmen y San Luis:
 - retablo mayor, 305
 - retablo de la Virgen de Guadalupe, 222
 - retablos de San Antonio y de la Inmaculada, 223
 - Iglesia del Sacramento (Iglesia Arzobispal Castrense):
 - retablo mayor, 334
 - retablos de San Bernardo, de San Benito, de la Virgen del Patrocinio y de la Piedad, 335
 - Iglesia de la Concepción Real de Calatrava:
 - retablo mayor, 300
 - retablo de la Dolorosa y retablo de la Inmaculada, 303
 - Iglesia de las Trinitarias (Monasterio de Trinitarias Descalzas de San Ildefonso):
 - retablo mayor, 342
 - retablo de San Juan de la Concepción y retablo del Cristo de la Piedad, 344
 - Iglesia Pontificia de San Miguel (Parroquia de los Santos Justo y Pastor):
 - conjunto de ocho retablos, 332
 - Monasterio de la Encarnación, Iglesia:
 - retablo mayor, 312
 - retablo de San Felipe y retablo de Santa Margarita, 315
 - Monasterio de la Visitación de las Descalzas Reales:
 - retablo mayor, 308
 - retablo de la Virgen de Guadalupe, 232
 - retablo de la Virgen del Milagro, 234
 - retablo de Santa Clara, 236
 - retablo de la Virgen del Pilar, 307
 - retablo de la Inmaculada y retablo de San Sebastián, 310
 - Palacio Real, Capilla:
 - retablo de la Anunciación, 331
- Meco**
- Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora:
 - retablo mayor, 348
 - restos del antiguo retablo mayor, 165
- Los Molinos**
- Iglesia Parroquial de la Concepción de Nuestra Señora:
 - retablo mayor, 350

Montejo de la Sierra

- Iglesia Parroquial de San Pedro:
 - retablo mayor, 352
 - retablo de Nazaret, 166

Moraleja de Enmedio

- Iglesia Parroquial de San Millán:
 - retablo mayor, 354
 - retablo de Santa Teresa, 355

Navalcarnero

- Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora:
 - retablo mayor, 250
 - retablo de la Virgen del Carmen y retablo del Sagrado Corazón, 356
 - retablo de la Virgen Milagrosa, 359
 - retablo de la Virgen Dolorosa, 360
- Capilla de la Inmaculada Concepción:
 - retablo de la Inmaculada Concepción, 252
 - retablo de San José, 253
 - retablo de San Jerónimo y retablo de San Juan Bautista, 358

Nuevo Baztán

- Iglesia Parroquial de San Francisco Javier:
 - retablo mayor, 361
 - retablo de la Inmaculada y retablo de San José, 364

Pezuela de las Torres

- Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora:
 - retablo mayor, 365
 - retablo de San Antonio de Padua y retablo de la Inmaculada, 366
 - retablo de la Virgen del Pilar, 367

Pinto

- Iglesia Parroquial de Santo Domingo de Silos:
 - retablo mayor, 254
 - retablo de San Sebastián y retablo del Sagrado Corazón, 256
 - retablo del Cristo, 258

Prádena del Rincón

- Iglesia Parroquial de Santo Domingo de Silos:
 - retablo del Sagrado Corazón y retablo de San José, 368

Rascafría

- Monasterio de Santa María de El Pualar:
 - retablo mayor, 125
 - baldaquino, 369
 - transparente: retablo de "El Lavatorio de pies" y retablo de "La oración del Huerto", 371
 - retablo de la Inmaculada, 374

Robledo de Chavela

- Iglesia Parroquial de la Asunción:
 - retablo mayor, 129

San Lorenzo de El Escorial

- Monasterio de San Lorenzo de El Escorial:
 - retablo mayor, 167
 - retablo de la Sagrada Forma, 259

San Martín de Valdeiglesias

- Iglesia Parroquial de San Martín:
 - retablo mayor, 375
 - retablo de la Virgen de la Nueva, 171

Santorcaz

- Iglesia Parroquial de San Torcuato:
 - retablo mayor, 261

Soto del Real

- Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción:
 - retablo mayor, 377

Torrelaguna

- Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena:
 - retablo mayor, 378
 - restos de retablo renacentista, 174
 - capilla de San Gregorio o de los Vélez: retablo de San Gregorio, 172, retablo de la Asunción y retablo de San Felipe, 263

Valdemaqueda

- Iglesia Parroquial de San Lorenzo:
 - retablo mayor, 176

Valdemoro

- Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora:
 - retablo mayor, 380
 - retablo de la Inmaculada, 382

Villa del Prado

- Iglesia Parroquial de Santiago:
 - retablo mayor, 383
 - retablo de la Virgen de la Candelaria, 385
 - retablo de la Virgen del Carmen, 386
- Ermita de Nuestra Señora de la Poveda:
 - retablo mayor, 265

Índice de autores

- ALONSO DE LOS RÍOS, Pedro, esc.: 374
ÁLVAREZ, Francisco, pla.: 164
ÁLVAREZ, Manuel, esc.: 314, 331
AMPUERO, Francisco de, pin.: 146
AMPUERO, García de, pin.: 176
ANTOLÍNEZ, José, pin.: 250, 251
ARDEMANS, Teodoro, arq.: 271, 357
ARIZPE, Tomás, dor.: 352
ARNUERO, Antonio, ens.: 342
AROCA, Francisco de, dor.: 374
ARREDONDO, Manuel de, arq. y esc.: 288, 289
AUSTRIA, Juan José de, pin.: 235
ÁVILA, Hernando de, pin.: 144, 146, 148, 149
ÁVILA, Mateo de, dor.: 156
BALLINA, José de la, arq.: 380
BAROCCI, Federico Fiori, pin.: 230, 331
BASSANO, Leonardo, pin.: 184
BAUTISTA, Hermano Francisco, arq.: 181, 182,
190, 191, 225, 226, 239, 240
BAYEU, Francisco, pin.: 380
BAYEU, Ramón, pin.: 380
BECERRA, Gaspar de, esc.: 308, 310
BELLVER, José, esc.: 308
BELLVER, Ricardo, esc.: 308
BENAVENTE, Sebastián de, arq.: 250, 305
BERDA, Aurelio de, est.: 273
BERNAT, Martín, pin.: 130
Bernini, Juan Lorenzo, arq.: 348
BERRUGUETE, Alonso, esc.: 162, 164
BERRUGUETE, Pedro, pin.: 157
BIGARNY, Felipe, esc.: 126
BORGOÑA, Juan de, pin.: 130, 159, 172,
176, 383
BORROMINI, Francisco, arq.: 348
CAJÉS, Eugenio, pin.: 194, 217, 219, 220, 263
CAJÉS, Patricio, pin.: 220
CALDERÓN, Juan, esc.: 174
CAMILO, Francisco, pin.: 214, 216, 217, 254,
255, 261
CAMPOS, Agustín de, esc.: 168
CANO, Alonso, pin. y esc.: 201, 215, 216, 217
CAPRANI, Pablo, esc.: 382
CARBONELL, Alonso, arq. y esc.: 214, 228, 263
CARDUCHO, Vicente, pin.: 133, 194, 198, 200,
209, 227, 229, 230, 298, 314, 315
CARLIER, Francisco Antonio, arq.: 338, 339, 340
CARNICERO, Isidro, esc.: 314, 315
CAROL, Antonio de.: 169
CAPRANI, Pablo, esc.: 382
CARREÑO MIRANDA, Juan, pin.: 201, 202
CASTELLO, Félix, pin.: 214
CASTRO, Felipe de, esc.: 273, 315, 320
CERDA, Pablo, esc.: 295
CERECEDO, Cristóbal de, pin.: 164
CERECEDO, Juan de, pin.: 148, 174
CEREZO, Gaspar, pin.: 192
CIGNAROLI, Francisco, pin.: 341
COELLO, Claudio, pin.: 202, 203, 204, 243,
244, 245, 247, 248, 260, 281, 282
COLONIA, Simón de, esc.: 126
COMANE, Juan Bautista, cant.: 168, 169, 170
COMONTES, pin.: 129, 148
CORNACHINI, Agostino, esc.: 308
CORREA, Manuel, esc.: 342
CORREA DE VIVAR, Juan, pin.: 148, 153,
165, 172
CORREGGIO, Antonio Allegri, pin.: 217
CORT, Cornelis, pin.: 230
CHURRIGUERA, José Benito de, esc. y arq.: 271,
281, 282, 285, 288, 289, 290, 291,
293, 298, 300, 302, 303, 345,
357, 361, 362, 364
DUARTE, Juan, pin.: 257
DUQUE CORNEJO, Pedro, esc.: 369
FERNÁNDEZ, Gregorio, esc.: 198, 200
FERNÁNDEZ, Miguel, arq.: 298
FERRER, Martín, arq.: 257
FERRO, Gregorio, pin.: 334
FILIPINI, Francisco, pin.: 260
FLIPART, Charles Joseph, pin.: 341
FUERTES, Pedro, pin.: 198, 200
GAMBETTI, esc.: 308
GARCÍA, Alonso, arq.: 250
GARCÍA, Andrés, esc.: 289
GARCÍA NAVIA, Francisco, arq.: 320
GARUTO, Antonio: 168
GARRIDO, Juan, arq.: 298
GASTO, Francisco del: 168
GAZTELU, Pedro de.: 169, 170
GIAQUINTO, Corrado, pin.: 341
GINÉS DE AGUIRRE, Andrés, pin.: 278
GIRALTE, Francisco, esc.: 144, 162, 164

- GÓMEZ, Juan, pin.: 150
 GÓMEZ LOBO, Juan, esc.: 250, 251
 GÓMEZ DE MORA, Juan, arq.: 181, 182, 312, 314, 315, 319
 GONZÁLEZ, Baltasar, esc.: 225
 GONZÁLEZ, Juan, esc.: 314, 315
 GONZÁLEZ, Miguel, ent.: 261
 GONZÁLEZ BECERRIL, Juan, esc.: 157
 GONZÁLEZ DE VARGAS, Francisco, arq. y esc.: 254, 255
 GONZÁLEZ DE VEGA, Diego, pin.: 188, 189, 240
 GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Alejandro, pin.: 333
 GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Pablo, esc.: 302, 322, 383
 GOYA Y LUCIENTES, Francisco de, pin.: 297, 380
 GRANDA, Casa, plat.: 159, 333
 GUAS, Juan, arq.: 125, 126
 GUIDETTI, Jacome, esc.: 168
 GUIDI, Dominico, esc.: 260
 GUILLÉN DE BRITO, Francisco, dor.: 261
 GUTIÉRREZ, Francisco, esc.: 298, 318
 GUZMÁN, Diego de, arq.: 312, 315
 HAAN, Ignacio de, arq.: 382
 HARO, Francisco de, dor.: 252
 HELLE, Isaac de, esc.: 141
 HERNÁNDEZ, José, dor.: 254, 255
 HERNÁNDEZ, Miguel, arq.: 318
 HERRERA, Antonio de, esc.: 214
 HERRERA, Francisco, pin.: 255
 HERRERA, Juan de, arq.: 168
 HERRERA BARNUEVO, Antonio, esc.: 182, 310
 HERRERA BARNUEVO, Sebastián, pin.: 215, 216, 217, 232, 233, 239, 240
 HOLANDA, Copin de, pin.: 383
 HURTADO IZQUIERDO, Francisco, arq. y esc.: 369, 370, 371
 INGLÉS, Jorge, pin.: 123, 124
 JIMÉNEZ, José, arq.: 288
 JIMÉNEZ, Mateo, pin.: 194
 JORDÁN, Lucas, pin.: 220, 337, 358
 LEDESMA, Gaspar de, plat.: 133
 LEONARDO, Jusepe, pin.: 214
 LEONARDONI, Francesco, pin.: 288, 289
 LEONI, León, esc.: 168
 LEONI, Pompeyo, esc.: 168, 170
 LINARES, Francisco, esc.: 144, 146
 LOBERA, Juan de, arq.: 250, 285, 357
 LÓPEZ, Matías, pin.: 215, 217
 LLERA, Francisco de.: 169
 MACHÍN, José, ens.: 375, 383
 MADRID, Diego de, pin.: 149
 MAELLA, Mariano Salvador, pin.: 380
 MAESTRO DE LOS LUNA, pin.: 276
 MAESTRO DE ROBLEDO DE CHAVELA, pin.: 130
 MAROGGIA, Juan Antonio: 169
 MARTÍN, Domingo: 168
 MARTÍNEZ, Andrés, arq.: 352
 MARTÍNEZ, Domingo, pin.: 346
 MARTÍNEZ DE LA PUENTE, Tomás, esc.: 237
 MATA, Andrés de la, esc.: 159
 MELÉNDEZ, Francisco Antonio, pin.: 307
 MENA, Juan Pascual de, esc.: 314, 315, 320, 322, 326, 333
 MENA, Pedro de, esc.: 236
 MENGES, Antonio Rafael, pin.: 331
 MESA, Manuel de, ens.: 342
 MICHEL, Roberto, esc.: 321, 322, 324
 MIGUEL, Maestre, esc.: 168
 MORA, Francisco de, arq.: 150
 MORA, José, esc.: 345, 369
 MORADILLO, Francisco, arq.: 338, 339
 MORALES, Antón de, esc.: 214, 227, 228, 229
 MORROLAS, Bernardo, dor.: 378
 MORTOLA, Próspero, dor.: 348, 349
 MUÑOZ, Juan, esc.: 192, 194, 314, 315
 MUÑOZ, Salvador, esc.: 215, 216
 MURA, Francisco "El Franceschetto", pin.: 338, 341
 MURRI, Francesco de: 168
 NARDI, Angelo, pin.: 181, 182, 184, 185, 190, 214, 255
 NAVARRO, Luis, esc.: 214, 241, 257
 OLIVIERI, Juan Domingo, esc.: 273, 338
 OLMO, José del, arq.: 260
 OLMO, Manuel del, arq.: 328
 ORRENTE, Pedro, pin.: 185
 ORTEGA, Gaspar de, dor.: 261
 PALERO, Manuel, pin.: 191
 PALMERANI, Domingo María, esc.: 380
 PALOMINO, Antonio, pin.: 357, 369, 371
 PALOMINO, Juan Bernabé, gra.: 259
 PARDO, Gregorio, esc.: 144
 PEDRIL, Santos, pin.: 146, 148
 PERE, Antonio Van de, pin.: 254, 255

- PEREDA, Antonio de, pin.: 222, 254, 255, 305
 PEREIRA, Manuel, esc.: 244, 245, 255, 298
 PÉREZ, José, ent.: 348, 349
 PÉREZ, Miguel, esc.: 141
 PERRET, Pedro, grab.: 170
 PIANTIMIGLIA, Paolo: 168
 PINEDA, Francisco de, dor.: 298
 POCCIOLO, Alberto: 168
 PORRES, Juan de, esc. y ens.: 214, 241
 PORTILLO, Juan de, dor.: 314
 POZZO, P., pin.: 348
 RATÉS DALMAU, José, esc. y ens.: 285
 REY, García, arq.: 146
 RIBALTA, Francisco, pin.: 228
 RIBERA, Pedro de, pin.: 203, 235
 RIBERA, Pedro de, esc.: 271
 RINCÓN, Antonio del, pin.: 129, 130
 RINCÓN, Fernando del, pin.: 130
 RIOJA, Domingo de la, esc.: 226
 RISUEÑO, José, pin.: 369
 RIVAS, Francisco, arq.: 295
 RIZI, Francisco, pin.: 208, 235, 255, 260
 RODRÍGUEZ, Diego, pin.: 225
 RODRÍGUEZ, Jerónimo, pin.: 146
 RODRÍGUEZ, Ventura, arq.: 312, 314, 315, 320, 322, 323, 324, 328
 ROLDÁN, Luisa, esc.: 234, 235
 ROMÁN, Alonso, esc.: 141
 ROMÁN, Bartolomé, pin.: 133
 ROTTOLA, Gerolamo: 168
 RUBENS, Pedro Pablo, pin.: 209, 245
 RUÍZ, Francisco, arq.: 342
 RUÍZ, Juan, plat.: 168
 RUÍZ GONZÁLEZ, Pedro, pin.: 346
 RUÍZ DE LA IGLESIA, Francisco Ignacio, pin.: 219, 302
 RUSCONI, Camilo, esc.: 308
 SACCHETTI, Juan Bautista, arq.: 339
 SALVADOR CARMONA, Luis, esc.: 330, 333, 378
 SAMSÓ, Juan, esc.: 331
 SAN LEOCADIO, Pablo de, pin.: 309
 SAN MARTÍN, Luis de, pin.: 333
 SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, arq.: 304
 SÁNCHEZ BARBA, Juan, esc.: 305
 SÁNCHEZ COELLO, Alonso, pin.: 144, 146, 148
 SÁNCHEZ RUEDA, Jerónimo, esc.: 369
 SÁNCHEZ RUEDA, Teodosio, esc.: 369, 371
 SERMINI, Bartolomé, est.: 273
 SERRANO, Mateo, pin.: 133
 SILOE, Gil, esc.: 125, 126
 SORMANO, Giulio, plat.: 168
 TACCA, Pietro, esc.: 260
 TAPIA, Ignacio, esc.: 225
 TIBALDI, Pellegrino, pin.: 168, 170
 TINTORETTO, Jacopo Robusti, pin.: 168, 209, 233
 TIZIANO, Tiziano Vecellio, pin.: 230, 358
 TOMÁS, Miguel, esc. y ens.: 214, 298
 TOMÉ, Narciso, esc.: 343
 TORRE, José de la, arq.: 243, 244, 245, 246, 247, 252, 374
 TORRE, Pedro de la, esc.: 201, 203, 207, 209, 218, 231, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 253, 254, 255, 286, 318
 TORRES, Francisco de, esc.: 174
 TOVAR, Juan de, esc.: 144, 146
 TREZZO, Jacopo de: 168, 170
 TUDANCA, Emilio, taller res.: 279
 URBINA, Diego de, pin.: 144, 146, 148, 174
 URBINA, Francisco, dor.: 148
 URQUIZA, Manuel José de, bron.: 170
 URSULARRE ECHEVARRÍA, Juan de, car.: 225
 VALENCIA, Juan de: 170
 VALLEJO, Alonso, esc.: 192, 194
 VARGAS, Andrés de, pin.: 255
 VELASCO, Lucas de, dor.: 237
 VELASCO, Luis de, pin.: 144, 149
 VELASCO, Martín de, dor.: 255, 257
 VELÁZQUEZ, Juan, ens.: 198, 200
 VERONÉS, Paolo Caliari, pin.: 168, 209, 233
 VILLANUEVA, Diego de, arq.: 310
 VILLANUEVA VARDALES, Juan de, esc.: 303, 352
 VILLARREAL, Cristóbal de, pin.: 172
 VILLARREAL, Padre, arq.: 328
 VILLEGAS, Juan de, dor.: 250
 VILLOLDO EL MOZO, Juan de, pin.: 162
 VIVAR, Rodrigo de, pin.: 144, 146, 148
 YANGUAS, Domingo de, pin.: 174
 ZAHONERO, Manuel Roque, dor.: 288
 ZAMORANO, Manuel, dor.: 342
 ZUCCARO, Federico, pin.: 168, 170
 ZURREÑO, Damián, plat.: 252



La colección de *Guías de Patrimonio Histórico* pretende dar a conocer y difundir nuestro patrimonio histórico abordando temas monográficos de gran significación, como es el caso de los retablos de la Comunidad de Madrid. Los retablos, expresión de la cultura y de la religiosidad de un pueblo, salpican nuestra geografía y son muestra, no sólo del sentimiento religioso, sino también de los estilos artísticos que se extendieron por el territorio de nuestra región con influencias de corrientes culturales flamencas, italianas, castellanas, andaluzas, ... demostrando así la diversidad de procedencias y de influjos de las que siempre ha hecho gala la Comunidad de Madrid.

El libro contiene una primera parte histórica y artística que permite una comprensión global del tema, enmarcado dentro de contextos generales y de los fenómenos y movimientos culturales españoles y europeos, y una segunda parte con la relación pormenorizada, -descripción, datos históricos e iconografía-, de todos los retablos significativos de la región de los siglos XV al XVIII.

La segunda edición de *Retablos de la Comunidad de Madrid*, espera contribuir a la difusión del conocimiento de nuestro rico legado artístico, como la mejor manera de proteger un patrimonio que pertenece a todos.



Dirección General
de Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE LAS ARTES

Comunidad de Madrid