

El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías

ALFONSO RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS

SUMMARY

Several studies have made evident the importance of the retables in the area of Salamanca. St. Stephen's retablo, by José de Churriguera, stands out among them.

Wood will be the material used in its realization, though there are other significant works made in marble or sandstone, a quite typical stone of the zone; the reredos in the Augustinian Nuns' church, by the Italian Cósimo Fanzago, and that in the church of the Orden Tercera de San Francisco, by Simón Gavilán Tomé, distinguish themselves among any other.

Until the middle of the XVIIIth. century it happens a predominance of the classicistic retablo derived from Herrera and his followers. Antonio González Ramiro is the representative of this stage.

A transformation led by the Madrilenian retablo-making activity takes place around 1650; the twisted column is introduced and it reaches its cardinal point in the Clerecía retablo (1675), a work by Juan Fernández, of Río Seco. The next step in this development is going to be settled by the Churriguera, who coined the so called «Churrigueresque» type. In this chapter, as the most significant example, we have to refer to the above mentioned main reredos in the Dominicans' church of St. Stephen.

The most important role in the final stage of this evolution, far into the XVIIIth. century, is played by Jerónimo García de Quiñones and Simón Gavilán Tomé, they both revealing the rococo.

With regard to the typologies used in the retablo-making activity in Salamanca during the XVIIIth. and XVIIIth. centuries, it worths to stand out the front-retablo, with an outspoken didactical intention, and the reliquary-, Eucharistic-, baldachin-, case- or cupboard- retables, to mention only a few examples.

Los estudios realizados por Gómez Moreno, García Bellido, Huarte Echenique, Martín González, María Teresa Ugarte, Antonio Casaeca, Angela

Madrugá, por mí mismo y por otros más han dado a conocer los jalones más importantes del retablo barroco en Salamanca. Faltan todavía indagaciones sobre algunas piezas que existen en pueblos y villas de la provincia a la espera de que se publique el Catálogo Monumental por partidos judiciales que es fuerza sustituya al importante, pero ya anticuado, escrito por don Manuel Gómez Moreno a comienzos de siglo. De momento sólo ha visto la luz el correspondiente al partido de Peñaranda de Bracamonte y se encuentra en fase de elaboración el de Alba de Tormes. Pero, como decía, son suficientemente conocidos los retablos más importantes de la ciudad y de la región, su cronología, sus contratos y sus artífices como para poder elaborar ya una visión de conjunto.

Por otra parte el propósito de este artículo no es tanto el inventariar los retablos barrocos de Salamanca cuanto el hacer unas reflexiones sobre el material disponible, reflexiones que contribuyan a situar el retablo barroco salmantino en paralelo con el de otras regiones peninsulares. Salamanca ofrece el especial aliciente de que, habiendo sido por mucho tiempo centro receptor de formas y tipos ideados fuera de ella, particularmente en torno a la corte de Madrid, a finales del Seiscientos se transformó en foco creador e irradiador gracias a la presencia en ella de la familia Churriguera. Fue entonces cuando se creó el prototipo denominado «churrigueresco» que obtuvo inmediata aceptación por todas partes. Tanto que contra él se revolviéron los críticos de la Ilustración especialmente, dirigiéndole sus dardos más envenenados.

1. Materiales y color

El material preferentemente utilizado en los retablos salmantinos del barroco fue la madera de pino. Se acarreaaba sobre todo de las estribaciones de la sierra de Gredos al sur de la provincia, donde existían y existen extensos y poblados pinares, incluyéndose pueblos que hoy pertenecen a Avila dentro de un extenso arco que por el oeste alcanza a La Alberca y por el este a San Martín del Pimpollar. De esta localidad, por ejemplo, se trajo la totalidad de los troncos necesarios para el ensamblaje del enorme retablo de la iglesia del Colegio Real de la Compañía de Jesús (Clerecía). En cambio sus relieves y estatuas de bulto se fabricaron de madera de peral procedente de Villafranca de la Sierra, también en Avila¹. El retablo de la iglesia dominicana de San Esteban, mayor aún que el anterior puesto que mide dieciséis metros de ancho por veinticuatro de alto, se compuso igualmente de madera de pino que José de Churriguera hizo transportar de los pinares que tenía arrendados en Balsaín (Segovia) y Soria. Además se utilizaron otros cien troncos que la Casa ducal de Alba regaló al convento de sus posesiones en Piedrahita².

1 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Estudios del barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*, Salamanca 1967, pp. 91-95.

2 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Historia documentada de su construcción*, Salamanca 1988, pp. 68-70.

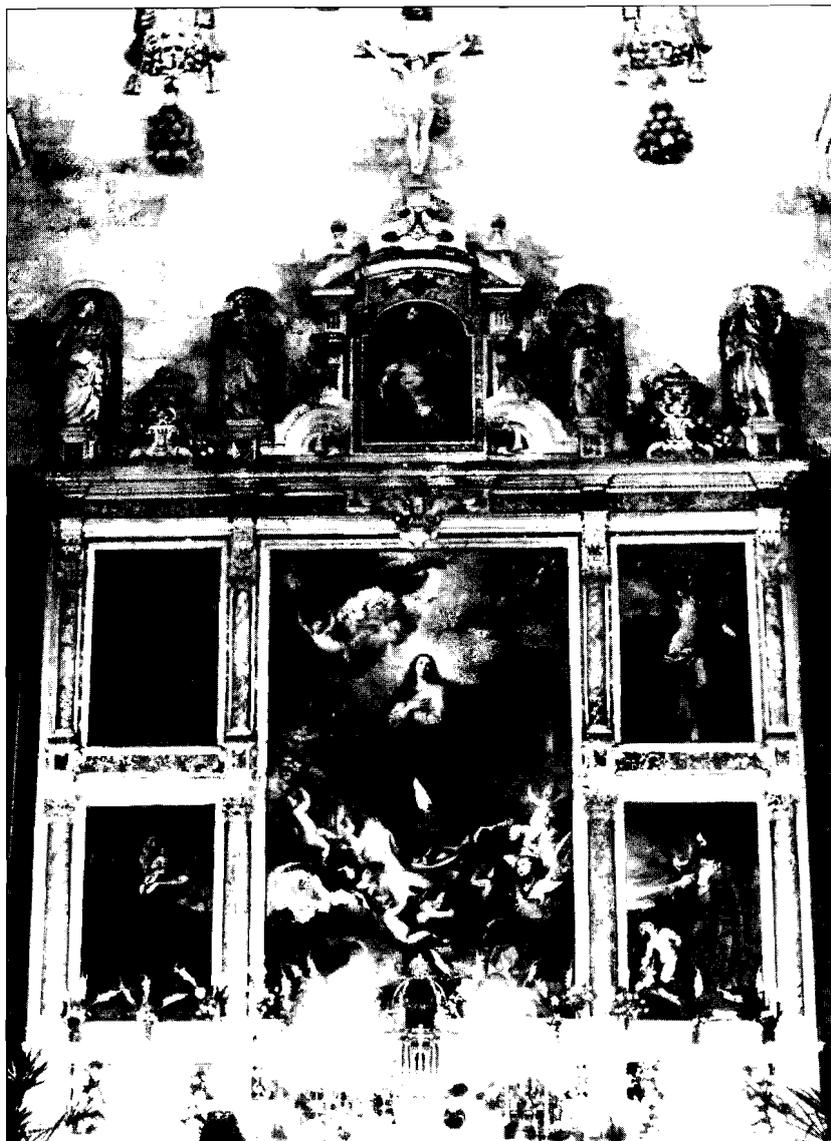


Figura 1. *Cosimo Fanzago: retablo de la iglesia del convento de las Agustinas Recoletas.*

Excepcionalmente algunos pocos retablos se fabricaron de mármol, pese a que no existen canteras en la región, lo que, al menos en el siglo XVII, exige una explicación. Así el conde de Monterrey, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, hizo construir de una finísima taracea de mármoles de Carrara

el retablo mayor y los colaterales del crucero en la iglesia por él fundada de las Agustinas Recoletas (Fig. 1). Pero don Manuel era entonces virrey de Nápoles y es bien sabida la costumbre de fabricar con tan costoso material retablos, portadas e iglesias enteras en toda la península italiana. La incrustación de mármoles de distintos colores fue, además, introducida en la ciudad partenopea por el bergamasco Cosimo Fanzago, hijo de orfebre y escultor de profesión, quien **diseñó** y realizó allí multitud de retablos de esta guisa. Ahora bien fue a Fanzago, entonces en el ápice de su fama, a quien el conde de Monterrey ordenó fabricar en 1633 los retablos de su fundación salmantina, así como el púlpito de la iglesia. Las piezas llegaron a la ciudad del Tormes en 1638 tras un largo periplo por mar desde Nápoles hasta Alicante y desde allí, por tierra, a Salamanca. Pero no fueron montadas en sus respectivos lugares hasta casi treinta años después por Bartolomé y Miguel Zumbigo, llamados desde Madrid para efectuar tal operación ya que no se encontraban en la ciudad artífices competentes capaces de realizarla³.

Además del mármol se utilizó, también excepcionalmente, la piedra, pero nunca el granito, a no ser para los zócalos, sino la arenisca de la que existían excelentes canteras diseminadas por toda la provincia. Esta piedra arenisca, dorada y mollar, resultaba muy apta para traducir en ella las labores decorativas de que gustó el barroco castizo, y en tal sentido era tan blanda para la talla como la misma madera. Un ejemplo muy temprano de su utilización lo encontramos en el retablo del testero de la Sala Capitular del convento de San Esteban, que mandó fabricar el obispo de Segovia y presidente del Consejo de **Flandes** don Iñigo de Brizuela en 1635. En realidad más que de un genuino retablo se trata de un arcosolio horadado en el muro, flanqueado de una edícula que componen pares de pilastras y un frontón triangular con acróteras de pedestales y bolas. Sin embargo consta que albergaba una mesa de altar donde se celebraba misa ante una serie de pinturas legadas por el obispo⁴.

Ya en el siglo XVIII Joaquín de Churriguera ideó también en piedra arenisca el retablo del **trascoro** de la Catedral Nueva, cuya realización corrió a cargo de su hermano Alberto. En este caso concreto el uso de la piedra en lugar de la madera venía exigido porque el **trascoro** catedralicio formaba una unidad indisoluble con las paredes de cierre del coro, hechas lógicamente de la misma clase de piedra que el resto del templo.

Fue Simón Gabilán Tomé quien más adelante realizó un verdadero *tour de force* al fabricar de piedra no sólo el retablo principal de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco sino los otros seis laterales empotrados en las capillas-hornacina del recinto, tres por cada banda. Corría el año 1752 y aún faltaban bastantes para que Carlos III, por circular enviada a todos los prelados y superiores de las órdenes religiosas en 1777 ordenase hacer todos los retablos que en adelante se fabricasen de mármol o piedra. El de Gabilán fue verdaderamente un rasgo anticipador, más meritorio en cuanto procedía

3 Angela Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Salamanca 1983, pp. 126-29.

4 Libro citado en la nota 2, pp. 98-101.

de un artífice acostumbrado al ensamblaje de madera, pues no ha de olvidarse que fue él quien labró el retablo de la catedral de León, diseñado, como es bien sabido, por su primo Narciso Tomé⁵.

También tuvo carácter excepcional el retablo provisional que levantó en la iglesia del Colegio Real de la Compañía (Clerecía) en 1667 Cristóbal de Honorato el Joven por cuanto era de pintura, simulando en *trompe-l'oeil* o perspectiva fingida los miembros y resaltes arquitectónicos. Fue sustituido de allí a poco por el definitivo, ensamblado en madera de pino, como ya señalamos, por el riosecano Juan Fernández. Por lo que se deduce del contrato constaba de tres cuerpos que alcanzaban la altura de 66 pies, es decir unos 18 metros. Llevaba columnas salomónicas en los tres pisos y sus correspondientes entablamentos pintados sobre paneles de tabla de poco grosor. Lo único no simulado en tres dimensiones sino real era el manifestador del Santísimo Sacramento. En el afán de imitar no sólo la estructura sino el colorido del retablo tradicional, las columnas, nichos y otros elementos arquitectónicos estaban pintados en oro con algunos toques de plata⁶.

El uso del mármol, jaspé, piedra y bronce se hizo general, aunque sólo paulatinamente y no sin encontrar grandes resistencias, después de la circular promulgada por Carlos III. Pionero en Salamanca de la introducción de estos materiales fue el mencionado Simón Gabilán Tomé. Ya en 1750 compuso de mármoles y jaspes el sotabanco, las puertas laterales, el ara y el tabernáculo del retablo de la capilla del Colegio de Anaya, empleando una taracea de piezas de tres distintas tonalidades. Como el mármol no existía en Salamanca, las piezas se transportaron ya labradas de las canteras de León. Sólo se ha conservado de este retablo el tabernáculo instalado hoy en la capilla mayor de la Catedral Nueva.

Poco después realizaba con el mismo procedimiento el retablo íntegro del Colegio de San Salvador, vulgo de Oviedo, cuya traza aprobó y alabó sin reservas el maestro de las obras reales Juan Bautista Saqueti. Era de planta semicircular y en forma de cascarón y medía 22 pies de anchura por 34 de altura, es decir unos 7 por 11 metros. De él sólo se han conservado algunos fragmentos, entre ellos un relieve ovalado de Santo Toribio de Mogrovejo, alumno que había sido del colegio y entonces patrono del mismo, esculpido por Luis Salvador Carmona.

Gabilán Tomé culminó este proceso renovador con la construcción en 1760 del retablo de la capilla de San Jerónimo de la Universidad. Aquí utilizó una polícroma incrustación de mármoles y jaspes de distintos colores y tonalidades traídos de las más diversas y apartadas regiones de España: nubados de León, rosados de Segovia, rojos de Granada, blancos de Soria, azulados de Pontevedra, verdes de Vizcaya y violáceos de Portugal. Los

5 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y José Ramón Nieto González, «Aportaciones a Simón Gabilán Tomé», A.E.A. 1981, pp. 47-48.

6 Julio González, «El retablo mayor de La Clerecía», A.E.A. 1942, pp. 346-50; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Estudios del barroco salmantino...*, op. cir., pp. 89-90.

combinó con basas, capiteles y motivos ornamentales de bronce dorado al fuego. También hizo el púlpito de la capilla de idénticos materiales⁷.

Estos retablos marmóreos fueron una excepción en la ciudad y en la provincia, pues al no haber canteras de mármol próximas, su costo resultaba excesivo y sólo lo podían soportar la universidad y los acaudalados colegios mayores. La circular de Carlos III ofrecía como disyuntiva a las regiones donde no existían canteras del precioso material el empleo de la piedra o del granito. Así se hizo de piedra de Villamayor el retablo de la capilla del colegio de la Orden Militar de Calatrava. Por intervención directa de Jovelanos, a la sazón visitador de las Ordenes Militares, se desechó un proyecto de retablo de madera confeccionado en estilo barroco tradicional por Jerónimo García de Quiñones, y se encargó su traza a Pedro Arnal y las pinturas a Goya. Pero este retablo por su estructura pertenece ya al mundo del neoclasicismo⁸.

Poco antes, hacia **1781**, el discípulo de Ventura Rodríguez, Juan de Sagarvinaga, maestro entonces de la catedral de Ciudad Rodrigo, había fabricado también en piedra caliza el retablo mayor y los dos colaterales de la iglesia del monasterio de la Caridad. Sin embargo mayor novedad en punto a la renovación de los materiales tradicionales del retablo supuso el empleo del estuco jaspeado, cuya fórmula compositiva y manera de utilizarlo en los retablos describió prólijamente el canónigo racionero de Ciudad Rodrigo don Ramón Pascual Díaz, quien en **1784** dedicó un tratado a este asunto. El éxito de este escrito, de carácter más práctico que especulativo, fue inmediato y condujo a que la Academia de Bellas Artes de San Fernando convocase a su autor para que explicara un curso sobre el mismo, que el racionero dictó en el verano de **1792** con gran asistencia de alumnos. Pascual Díaz había rescatado la técnica del estuco, en cuyos secretos habían destacado desde antiguo los italianos, aprendiéndola, por no decir que espiándola, de unos artífices de aquel país que en **1775** hicieron el retablo de la capilla del seminario de San Cayetano. El mismo la utilizó en el trascoro y retablo de la catedral de Ciudad Rodrigo y también en otros dos colaterales en **1788**⁹.

Los retablos fabricados en madera de pino solían dorarse por entero, aunque esta operación supusiese un costo adicional superior muchas veces al de su misma hechura. Por ejemplo el gigantesco retablo de la iglesia de San Esteban, ensamblado por José de Churriguera, costó **13.000** ducados, mientras que su dorado y estofado, que no se pudo realizar hasta pasados cuarenta y cinco años por un equipo muy numeroso de batihojas, valió **14.500**. Aun así pocos retablos en Salamanca quedaron sin recibir la correspondiente capa de panes de oro, por lo general de elevados quilates, que los hacían resplandecer como un áscua, acrecentando su aspecto de aparición

7 Artículo citado en la nota 6, pp. 39 y ss.

8 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El Colegio de la Orden Militar de Calatrava de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1972, pp. 35-38.

9 José Ramón Nieto González, «El tratadista Don Ramón Pasqual Díaz. Su vida, obra y época», introducción a la edición facsímil de *Arte de hacer el estuco jaspeado*, Valladolid 1988, pp. 13-47.

celeste en la penumbra de los templos. Sin embargo algunos, los menos, permanecieron sin dorar. Tal fue el caso de los retablos de la parroquia de San Martín —el actual, procedente acaso del desaparecido monasterio de San Pedro de la Paz, pues el primitivo, diseñado por Gómez de Mora, fue devorado por un incendio—, del convento del Corpus Christi en la capital, y el de la capilla Cerralbo en Ciudad Rodrigo. Otros, como el de la iglesia de San Benito, dorado en un principio, aparece hoy travestido en virtud de una capa de estuco blanco que se le añadió para ponerlo a tono con lo prescrito en la mencionada circular carolina.

En Salamanca hubo buenos equipos profesionales de doradores y estofadores de imágenes y retablos, por lo que, por regla general, no hubo necesidad de traerlos de fuera. Es más, los que figuran en los contratos del siglo XVII con la calificación de pintores fueron en realidad casi siempre doradores y estofadores, ya que no hubo desgraciadamente en el barroco una escuela genuina de pintura en la ciudad¹⁰. En el Catastro del marqués de La Ensenada de 1754 se enumeran entre doradores y batidores de oro 23 personas frente a solo cinco pintores.

Generalmente los panes de oro se aplicaban sobre varias capas de yeso fino y cernido, con lo que el oro era el único color dominante. Al tiempo en que el retablo evolucionó hacia formas más barrocas, en torno a 1650, sobre el yeso se daba una imprimación de rojo verdoso y sobre ella se aplicaban los panes, procediéndose luego a esgrafiar la superficie. De esta manera los cartuchos vegetales y las sartas de frutas adquirían una coloración que los aproximaban al natural. Es pena que no se haya conservado, por ejemplo, el contrato del dorado y estofado del retablo de la iglesia del Colegio Real (Clerecía), donde lo dicho es patente. Luego a finales del Seiscientos los Churriguera volvieron al uso de los puros panes de oro. En el retablo de San Esteban sobre varias manos de yeso, alisado con formones y escofinas, se aplicó «oro limpio, de buen color y cuerpo, sin mezcla de otro metal aunque sea plata», bruñéndolo a continuación con mucho cuidado para que no quedasen sombras. Sólo se pintaron y estofaron las imágenes de escultura del retablo¹¹.

Los pocos retablos de piedra arenisca que se construyeron antes de que se impusieran a raja tabla los rigurosos principios del estilo académico, solían llevar realzados en oro los bordes y perfiles de sus principales molduras en razón de un cierto mimetismo respecto a los de madera. Tal fue el caso de los retablos del trascoro de la Catedral Nueva y de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco. En cambio en los realizados a partir de la circular de Carlos III se rechazó este espúreo procedimiento, dejando patente y en todo su valor la piedra sin mixtificaciones ni falseamientos.

En los retablos practicados en mármol antes del Neoclasicismo se persiguieron efectos de intensa y variada policromía. Los de la iglesia de las

¹⁰ Véase sobre este punto el libro de Emilia Montaner López, *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca 1987.

¹¹ María Teresa Igartua Mendía, *Desarrollo del barroco en Salamanca*, Madrid 1972, pp. 161-66.

Agustinas Recoletas se compusieron de una habilidosa incrustación de mármoles de diferentes colores: blancos de Carrara, rojos de Francia, de Verona y de España, amarillos de Siena, negro de Bélgica, ónice de San Gesualdo, verdes de Calabria. El efecto no pudo ser más arrebatador pues, ensamblados con pequeñas piezas, se acercan a la brillantez del arte musivario. El procedimiento técnico para conseguir tan esplendoroso resultado consistía en fijar los piezas de mármol, de un grosor de medio centímetro aproximadamente, sobre un lecho de pez, resina y cera griega¹².

Los retablos ensamblados por Simón Gabilán Tomé también utilizaron la combinación de mármoles de diferentes tonalidades, si bien éstas eran más apagadas y tendentes a evitar bruscos contrastes. Predominaban los rosas, malvas, verdes claros y blancos, más o menos los mismos que empleaba la pintura rococó contemporánea. Además las piezas embutidas eran de mayor tamaño, sin producir la sensación de un mosaico taraceado como en el comentado caso de los retablos de Cosimo Fanzago.

Los retablos estucados, cuya fórmula reencontró en Ciudad Rodrigo don Ramón Pascual Díez, buscaban así mismo, aun dentro de la estética clásica prohijada por la Academia, una cierta policromía. El conglomerado de base compuesto de yeso, cal y polvos finos de mármol, podía colorearse a placer imitando mármoles y jaspes veteados de diferentes entonaciones. Sin embargo no debe ovidarse que el estuco jaspeado fue únicamente una fórmula sustitutoria de la piedra y del mármol genuinos, y que éstos fueron usados por el academicismo con un sentido de equilibrio y ponderación que evitaban los colores demasiado vivos y las combinaciones menudas de los materiales. Se preferían piezas enterizas y de una misma tonalidad para construir las pilastras, los fustes de las columnas, los entablamentos y los frontones de los retablos.

2. Plantas y elementos formales

Como en otras muchas regiones españolas en Salamanca predominó hasta mediados del XVII el retablo de estructura clasicista a partir de los esquemas de Juan de Herrera y sus epígonos. El representante más genuino de esta etapa fue el ensamblador Antonio González Ramiro, fallecido en 1640, que acaparó los mejores encargos y se comportó como un auténtico empresario de otros muchos¹³. Ensambladores también notables fueron Juan Moreno, Jerónimo Pérez, Andrés de Paz, Alonso Balbás y Antonio Martínez. Todos ellos utilizaron plantas absolutamente planas donde un dinamismo puramente epidérmico lo más que alcanza es a mover soportes y entablamentos en alternativos entrantes y salientes. Así la calle central y las laterales se disponen en situación avanzada, mientras las entrecalles se organizan en situación de repliegue. A veces, al tener que acomodarse a los ábsides semicirculares o poligonales de las iglesias, la planta del retablo se curva en

¹² Angela Madruga Real, op. cit., p. 127.

¹³ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Antonio Casaseca, «El ensamblador Antonio González Ramiro», A.E.A. 1980, pp. 319-40.

sus extremos, pero sin describir un auténtico semicírculo, puesto que las calles laterales se sitúan en diagonal respecto del cuerpo principal y se conectan con éste defectuosamente, cual si se tratase de las caras desplegadas de un biombo.

Los órdenes arquitectónicos empleados se asientan cada uno sobre plintos o netos adosados a un zócalo corrido, por lo general sin utilizar en la transición hacia las basas cogollos vegetales ni cartuchos, como será la norma general a partir de mediados del siglo. Todo lo más se adosa a los netos que se asientan sobre el banco hojas de acanto en forma de voluta. El ático se genera por el desarrollo en altura del cuerpo central que sobresale por encima de las calles laterales, enlazándose con ellas mediante aletones o «argotantes», término de raigambre gótica con que se les designa en muchos documentos de contrato. Es la misma fórmula con que se articula el último cuerpo de las fachadas, con las que tanto tienen en común estos retablos. A las veces el ático se dispone a la manera de una serliana, como en los retablos de la parroquia de San Miguel en Peñaranda de Bracamonte (desaparecido) y en el diseñado originariamente para la iglesia del convento de San Esteban (Fig. 2), ambos de González Ramiro.

Si los retablos constan de tres pisos es excepcional que se utilice la canónica superposición de órdenes: toscano, jónico y corintio. Así parece que era el retablo de la parroquia de San Martín de la ciudad, proyectado por Gómez de Mora pero ensamblado por González Ramiro. Lo normal es que se emplee un único orden, el corintio, en los tres pisos. Orden corintio que se copia de la Regla de Vignola y que, desligado por lo general de toda connotación semántica, es el preferido a causa de su hermoso carácter floral y decorativo, más propicio a los primores de la talla. Otras veces alterna con el dórico, más escasamente con el jónico, pero nunca falta en los retablos hasta ahora inventariados.

Los fustes de las columnas se despegan igualmente de la normativa canónica y siempre se utilizan estriados, nunca lisos, aun tratándose del orden toscano. Muy a comienzos del siglo, cuando todavía es muy fuerte el impacto del prolijo y minucioso decorativismo manierista, los fustes enteros se cuajan de talla esculpida en forma de pequeños roleos y hojas. Más adelante lo normal es que lleven tallado solamente el tercio inferior. Las estrías son unas veces normativamente verticales, otras caprichosamente helicoidales, dando lugar a las columnas torsas, pero en Salamanca es rarísimo que se encuentren estrías en forma de zig-zag. También se destierran como soportes los atlantes y cariátides que, como formas residuales, todavía figuran en el último cuerpo del retablo de Santa María de los Caballeros, obra de 1596 del zamorano Alonso de Falcote¹⁴.

Los frisos de los entablamentos, los marcos de los encasamientos y, en general, los paneles vacíos se decoran bien con roleos vegetales, de tradición clásica, bien con los ornatos más abstractos y geométricos del manierismo,

14 Cfr. Santiago Samaniego Hidalgo, «El retablo zamorano a finales del siglo XVI», B.S.A.A. pp. 329-50.

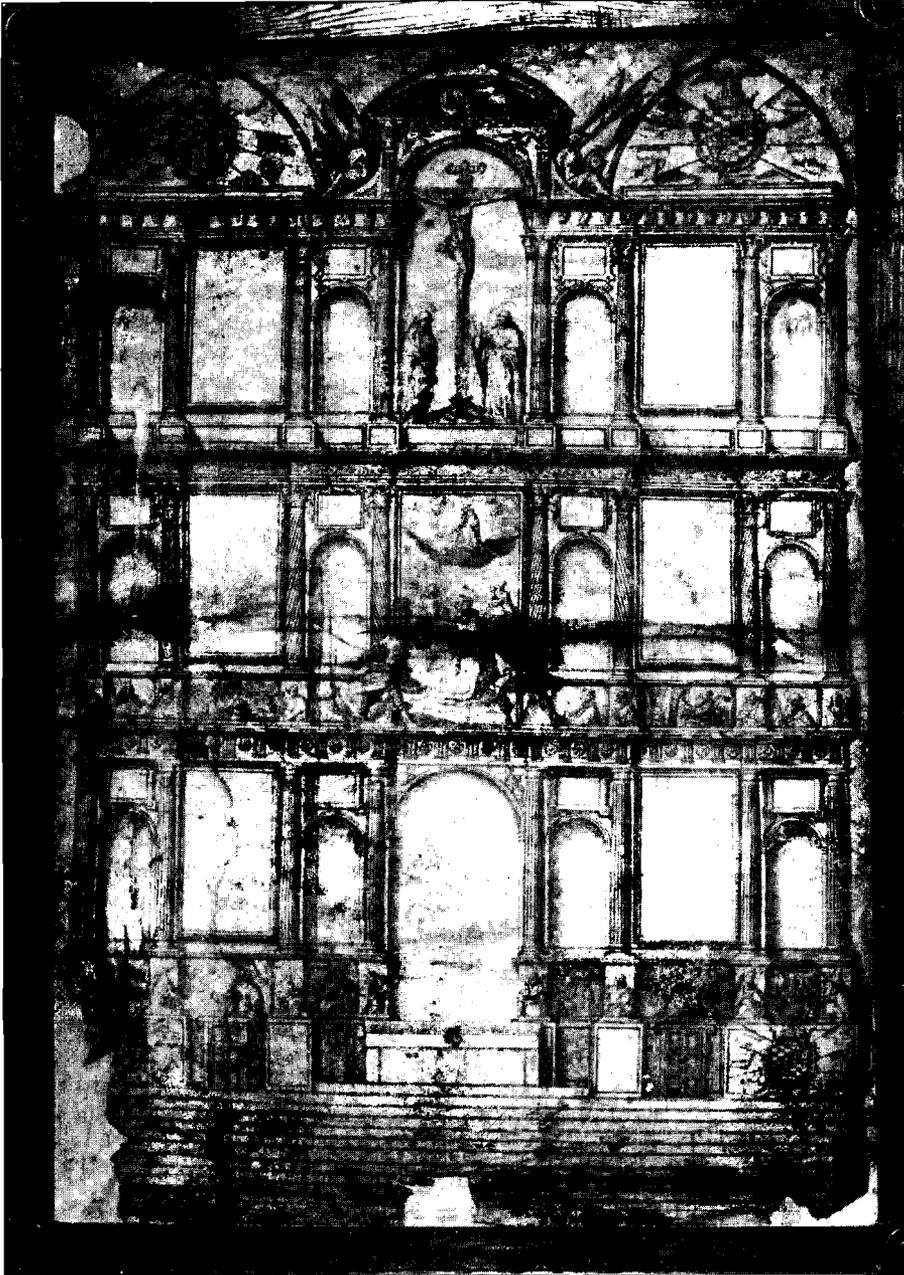


Figura 2. Antonio González Ramiro: dibujo del primitivo retablo mayor de la iglesia del convento de San Esteban (archivo del convento).

como agallones, puntas de diamante, cabezas de clavo, bandas enrolladas o «bandwerk», «rollwerk», etc. A veces este sistema decorativo de bandas terminadas en lengüetas partidas y picos de cuervos, es decir el denominado en terminología alemana «schweifwerk», se desliza como una cinta continua por los aletones del ático y desciende por ambos lados del retablo, a la manera de las viejas polseras góticas¹⁵. Ejemplo notable de esto último es el retablo de la iglesia de Sancti-Spiritus de la ciudad, entablado por Antonio Martínez y Andrés de Paz en 1640 (Fig. 3).

El tabernáculo o expositor del Santísimo es una pieza que adquiere ya en la primera mitad del Seiscientos una creciente importancia a tenor de las prescripciones de los sínodos diocesanos que requieren su presencia en el centro del primer cuerpo del retablo. Su desarrollo como entidad casi independiente o como «retablo dentro del retablo» es cierto que adquirirá proporciones inusitadas a partir de la segunda mitad del siglo, pero ya antes encontramos ejemplos enormemente precoces y precursores. Caso excepcional en la provincia de Salamanca es el tabernáculo del retablo de la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, realizado hacia 1630 por Alonso de Balbás (Fig. 4), comparable en tamaño y monumentalidad con el coetáneo del retablo mayor de la catedral de Córdoba o el ligeramente posterior de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Granada, obras respectivamente de los jesuitas Alonso Matías y Francisco Díaz del Ribero¹⁶. Tengamos en cuenta que, como ya advirtió el liturgista A. L. Mayer, el dogma de la presencia real de Cristo en la eucaristía, enfatizado recientemente por el Concilio de Trento, trajo como consecuencia, aun entre los católicos, el que se desdibujase e incluso perdiese el aspecto sacrificial de la misa. En consecuencia el ara del altar fue perdiendo paulatinamente importancia, mientras se acrecentó la del expositor de la forma consagrada hasta convertir el retablo en un receptáculo destinado a su exaltación¹⁷.

Aproximadamente hacia mediados del XVII el retablo experimenta una profunda transformación que lo hace pasar de una estructura aún clasicista a otra francamente barroca. Responsables del cambio fueron en Madrid, como es sabido, Alonso Cano, Herrera Barnuevo, Sebastián de Benavente, Pedro de la Torre y otros. Las plantas, todavía planas y estáticas, adquieren una inusitada profundidad escenográfica con la introducción del camarín, la decoración se desprende de los últimos resabios manieristas haciéndose menos abstracta y dura y más naturalista y jugosa con el empleo de los cartuchos del blando estilo «auricular» y los colgantes y sartas de frutas y, también, cambiando la escala de la talla, ante plana y menuda, por otra más amplia

15 Véase a este respecto nuestro artículo «Motivos ornamentales de la arquitectura de la península ibérica entre manierismo y barroco», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, II*, Granada 1973, pp. 551-59.

16 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo», A.E.A. 1975, pp. 206-8.

17 A. L. Mayer, «Die Liturgie und der Geist des Barock», *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 1926, pp. 94-95.



Figura 3. Antonio Martínez y Andrés de Paz: retablo de la parroquia de Sancti Spiritus (Salamanca).



Figura 4. *Alonso de Balbás: retablo de la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo.*

y de mayor relieve. Pero acaso el signo formal más significativo del cambio fue la sustitución del soporte tradicional por la columna salomónica.

En Salamanca la primera noticia que poseemos sobre el empleo de esta columna se refiere al perdido retablo mayor de la iglesia del convento de

San Andrés de Carmelitas Calzados. El retablo fue ensamblado hacia 1650 por autores desconocidos. Consta que sus columnas salomónicas se hicieron bien significativamente a imitación de las del retablo de la iglesia del madrileño hospital del Buen Suceso, en la Puerta del Sol, compuesto por Pedro de la Torre en 1637. En el retablo salmantino debió usarse también tempranamente un camarín, a semejanza del madrileño, que albergaba en su caso la imagen de Santa Teresa de Jesús hecha por Antonio de Paz, hoy en una capilla de la girola de la Catedral Nueva¹⁸.

Ambos elementos unidos, la columna salomónica y el camarín fueron adoptados de allí a poco en el retablo de la parroquia de San Julián. Fue trazado en primera instancia por Alonso de Balbás en 1651 pero el diseño fue modificado y ampliado tres años después por Jerónimo Sánchez. El camarín aloja la venerada imagen gótico-tardía de la virgen de los Remedios¹⁹. A continuación se ensambló el retablo de la Inmaculada Concepción en la capilla de San Bernabé de la Catedral Nueva. Es tetrástilo, de columnas salomónicas, hecho por Francisco García de Ardero y tallado por Juan de Mondravía en 1665. En estos últimos retablos los fustes salomónicos no tienen el mismo número de espiras: el de San Julián presenta cinco, a la manera de los de Pedro de la Torre, mientras el de la catedral tiene seis a tenor de lo que recomendó fray Juan Ricci en su tratado sobre el orden salomónico íntegro que, aunque manuscrito, es posible fuera conocido en España a través de alguna copia.

Sin embargo lo importante no fue este detalle cuanto el que en ambos casos se utilizase la columna salomónica gigante que enlazaba íntegramente el primer cuerpo del retablo. También se introdujo entonces una decoración de jugosos roleos y cartuchos vegetales, de tipo «auricular» y realizados a gran escala y con talla prominente. Con esta ornamentación se asoció el retorno de las sartas de frutas naturalistas, desaparecidas durante el manierismo. En Salamanca las había empleado precozmente Cosimo Fanzago en el retablo de las Agustinas Recoletas, pero ahora su uso se generalizó. Aparecieron igualmente en los entablamentos los triglifos recuperados y perfilados al estilo de Pedro de la Torre y Sebastián de Benavente, herederos en este punto de las cornisas de Francisco Bautista y fray Lorenzo de San Nicolás. Pero en cambio no se asimiló nunca en los retablos el orden o más exactamente el capitel mixto de toscano y corintio inventado por el aludido hermano jesuita que, sin embargo, figura en algunas fachadas (cuerpo alto de La Clerecía) y sillerías de coro (convento de San Esteban).

En la zona más occidental de la provincia el influjo del retablo barroco madrileño fue todavía más puro y directo que en la propia capital. Hacia 1670 el del convento de Santa Teresa de Jesús de Alba de Tormes fue ensamblado por un maestro Antonio, de Valladolid, pero la traza es tan madrileña que probablemente vino de la corte, pues la obra fue amparada

18 Balbino Bayón Velasco, *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Salamanca 1978, p. 57.

19 Amalio Huarte Echenique, «El retablo de la Virgen de los Remedios», *La Basílica Terestiana*, n.º 68 (1920), pp. 56-60; María Teresa Ugarte Mendía, *op. cit.*, pp. 45-49.

por la reina Mariana de Austria. Por otra parte consta que trabajó allí el conocido ensamblador madrileño Juan de Lobera²⁰. También parecen de diseño madrileño la mayoría de los retablos de la iglesia de las Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, fundación de don Gaspar de Bracamonte, conde de Aranda y de Peñaranda, que residía en la corte²¹. Lo mismo cabe decir del estupendo retablo de la parroquia de Salmoral, pueblo no distante de Peñaranda.

Con todo el triunfo del retablo salomónico fue consolidado definitivamente por el riosecano Juan Fernández, contratado por los jesuitas en 1675 para levantar el retablo definitivo de la iglesia del Colegio Real (Fig. 5). Por sus grandes proporciones, cuidado equilibrio compositivo para hacer juego con el templo diseñado por Gómez de Mora, finura de la talla y magnífica policromía vino a ser este retablo la culminación de todos los inmediatamente precedentes. Además Juan Fernández, que con él obtuvo éxito resonante, sembró de retablos de la misma estructura y decoración tanto la ciudad como la provincia, y formó un auténtico taller de discípulos y colaboradores que propagaron su escuela, tales como Manuel Saldaña padre e hijo, Pedro López Rainaldos y otros más²².

El paso siguiente en la evolución del retablo salmantino fue dado por José de Churriguera y sus hermanos Joaquín y Alberto, genuina saga de arquitectos-ensambladores que acuñaron el tipo denominado «churrigueresco», llamado a tener una formidable repercusión no sólo en Salamanca sino en Castilla y aun en España entera. Tanto fue así que a uno u otro de los miembros de esta familia se han atribuido multitud de retablos por todas partes sin otro fundamento que el de la similitud estilística con el prototipo por ellos inventado y desarrollado. Prototipo que, a decir toda la verdad, no fue absolutamente original, pues no se explicaría sin los antecedentes de la fecunda escuela madrileña del segundo tercio del siglo, en que ellos se formaron, pero sí su más perfecta síntesis.

El retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Esteban, entablado por José de Churriguera entre 1692-1694, aporta indudables novedades formales que es preciso recordar (Fig. 6). En primer lugar su planta es absolutamente semicircular resuelta con una maestría pocas veces alcanzada. Esto comporta que el cierre del ático se haga mediante el sistema de cascarón o cuarto de esfera, introducido por primera vez en la ciudad. Al lado de las columnas salomónicas se emplea, también por primera vez, el estípite como soporte, si bien tímidamente aún y en pequeña escala, flanqueando el expositor del Santísimo. La decoración no sólo es de gran aliento y talla relevada sino pierde todo residuo de la dureza que todavía se percibía en la anterior ornamentación del estilo «auricular». Churriguera emplea única-

20 Antonio Casaseca, «Los cuadros de las pechinas de la iglesia de las MM. Carmelitas de Alba de Tormes», A.E.A. 1977, pp. 457-61.

21 Antonio Casaseca, *Catálogo monumental del Partido judicial de Peñaranda de Bracamonte*, Madrid 1984, pp. 234 ss.

22 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Antonio Casaseca, «Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII», B.S.A.A. 1986, pp. 337-40.

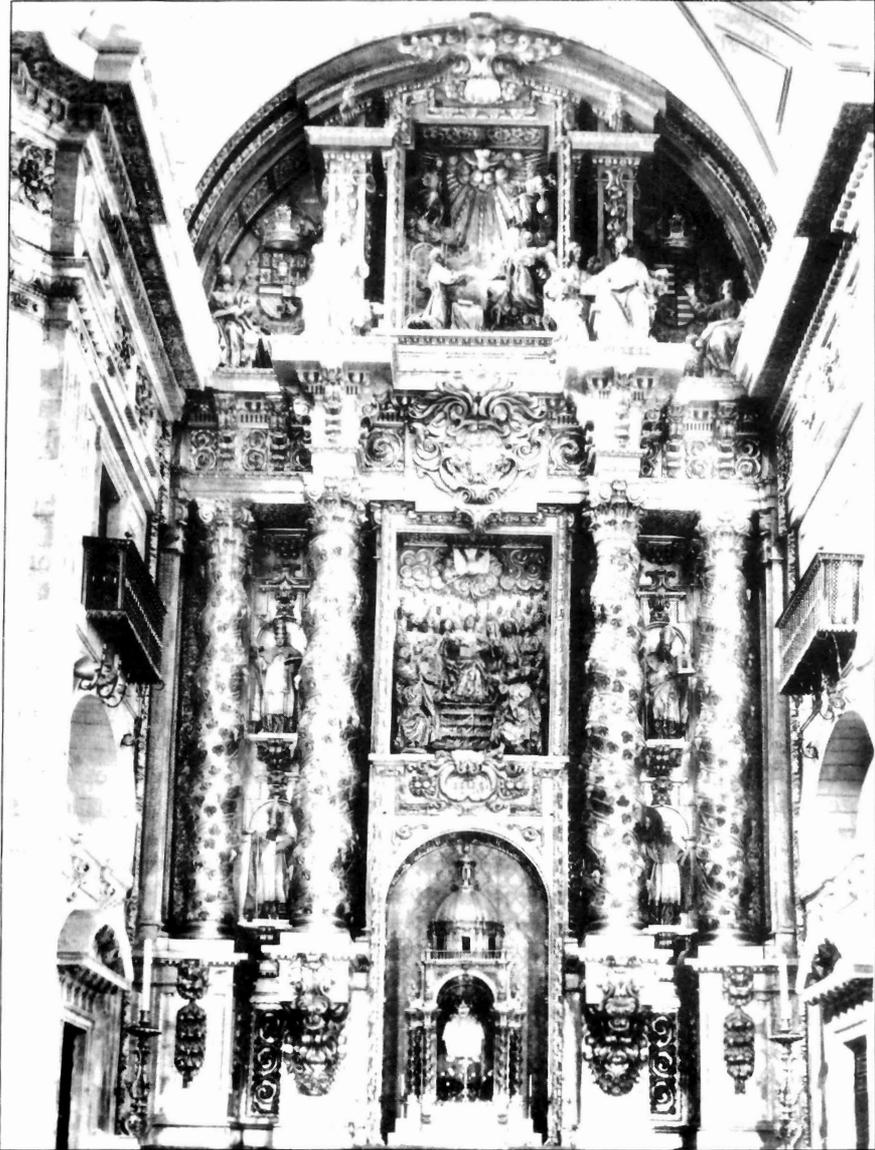


Figura 5. *Juan Fernández: retablo de la iglesia del Colegio Real (Clero).*



Figura 6. *José de Churriguera: retablo de la iglesia del convento de San Esteban.*

mente tallos vegetales muy flexibles y golpes de hojarasca de carácter plenamente realista, no el cartucho formado por la materia blanda y gelatinosa de los cartuchos de aquel estilo. Tal decoración alcanza su clímax en los enormes cogollos antepuestos a los netos de las columnas y a la clave del cascarón, que fueron como la firma del artista, objeto más adelante de múltiples copias e imitaciones. Sin embargo la ornamentación no enmascara la estructura arquitectónica del orden gigante de las columnas, sino únicamente la envuelve y enmarca. Es más, de tal manera campea la estructura básicamente arquitectónica que acaba imponiendo su ley al conjunto y las calles quedan minimizadas así como el aparato iconográfico, reducido a escasas pinturas y esculturas. De esta suerte José de Churriguera demostró con creces que era no un mero decorador, como muchas veces se ha escrito a la ligera, sino un genuino y formidable arquitecto. Finalmente el tabernáculo del Santísimo Sacramento no sólo confirma plenamente este último punto de vista sino que constituye un verdadero «retablo dentro del retablo», pues la idea del artífice fue erigir un formidable dispositivo escenográfico que enmarcase el expositor. Pocas veces un retablo posee, como éste, un sentido eucarístico tan paladinamente expresado y raras veces se justifica tanto como aquí el uso de pámpanos de vid enroscándose al fuste de las columnas salomónicas. El talante escenográfico del retablo se acrecienta cuando sabemos que el lienzo de la Asunción de la Virgen, que originariamente cubría el expositor, podía hacerse subir y bajar mediante un juego de poleas, maromas y manivelas, como el telón de embocadura de un teatro. Es muy probable que Churriguera hubiera conocido el retablo de la Sagrada Forma en la sacristía del monasterio de El Escorial, donde también se empleó este recurso para subir y bajar la pintura de Claudio Coello, si se tiene en cuenta que este pintor actuó como garante y fiador en el contrato del retablo salmantino²³.

El mayor de los Churrigueras ensambló también el retablo de la Virgen del Rosario en la misma iglesia de San Esteban que, por su regreso a Madrid, hubo de concluir su hermano Joaquín. En la línea del anterior, ofrece sin embargo algunas significativas variantes (Fig. 7). Los pares de columnas salomónicas que flanquean el camarín soportan sendos arcos concéntricos de medio punto, algo que puede relacionarlo con los retablos barrocos portugueses donde el empleo de esta suerte de arcaizante arquivolta es tenido como uno de los invariantes del arte nacional de este país. Tiene además otro punto de contacto con los retablos de la nación vecina en las escaleritas de peldaños decrecientes que ascendían originariamente desde el cuerpo inferior hasta el camarín. Con mayor claridad se halla este rasgo típicamente portugués en el retablo del Cristo de las Batallas o del Cid en la girola de la Catedral Nueva, ensamblado por Alberto de Churriguera en 1734 (Fig. 8).

²³ Antonio García y Bellido, «Estudios del barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera», A.E.A.A. 1929, pp. 21-66, 1930, pp. 134-87; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Los Churriguera*, Madrid 1971; Id., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*, *op. cit.*, pp. 68-75.



Figura 7. José y Joaquín de Churriguera: retablo de la Virgen del Rosario (convento de San Esteban).



Figura 8. *Alberto de Churriguera: retablo del Cristo de las Batallas (Catedral Nueva).*

Aunque los hermanos de José, Joaquín y Alberto de Churriguera, se atuvieron fundamentalmente al esquema ideado por aquél, también en sus retablos intercalaron las variantes que el paso del tiempo y el cambio del gusto requerían. Ya quedó señalado anteriormente cómo realizaron en común el retablo pétreo del trascoro de la Catedral Nueva. Aquí no utilizaron más la columna salomónica, pero tampoco la clásicamente normativa. Los soportes de capitel compuesto llevan los fustes repletos de una plétora de ornamenta-

ción vegetal que, por su talla plana y menuda, evoca la plateresca de tanta solera en Salamanca. Ya Kubler y Damisch advirtieron cómo los Churrigueras menores se dejaron seducir por esta ornamentación tan común en la ciudad hasta bien entrado el siglo XVI, interpretando este hecho el último de los críticos citados como un síntoma de la categoría de «máscara» con que en las postrimerías del reinado de Carlos II se quiso retornar a la gloria de tiempos pasados²⁴.

Por su parte Joaquín de Churriguera en el retablo de la capilla penitencial de la Vera Cruz, entablado entre 1713-1714, sacó el máximo partido de los estípites que José había empleado tímidamente en el retablo de San Esteban. De los cuatro soportes gigantes de que consta dos son salomónicos y los otros dos estípites desarrollados a plena escala, con los mismos estrangulamientos que allí, pero cuajados de una talla más menuda a la manera ya indicada del plateresco.

Las etapas finales de la evolución formal del retablo salmantino, ya dentro del siglo XVIII, estuvieron protagonizadas por Jerónimo García de Quiñones y Simón Gabilán Tomé. El primero fue el heredero espiritual de los Churrigueras más que el sobrino de éstos, Manuel de Larra Churriguera. Su estilo podríamos calificarlo de rococó, entendiendo este término sólo en sentido análogo al que tiene en otros países europeos como Francia y Alemania. Las plantas y alzados de sus retablos tienen una movilidad barro-minesca en cuanto que la calle central suele ser de perfil convexo y las laterales de perfil cóncavo, fundiéndose armoniosamente las curvas y contracurvas. Sin embargo estamos persuadidos de que este dinamismo planimétrico no se debió tanto al conocimiento directo de la obra de Borromini —que de todas maneras comenzó a llegar a España por esta época gracias a la publicación en 1725 del *Opus Architectonicum* y al manejo de los volúmenes de estampas grabadas que contenían tanto sus principales edificios como los de los grandes maestros del barroco romano seiscentista, volúmenes editados por la firma Gian Giocomo de Rossi— sino a través de la experiencia indirecta sacada de la *Perspectiva Pictorum atque Architectorum* de Andrea Pozzo (1693-1700) y acaso de la *Architettura Civile* de Guarino Guarini (1737)²⁵.

García de Quiñones recuperó la columna clásica, pues en su obra retablística no encontramos ni la salomónica ni el estípite, aunque sí este último en su arquitectura, por ejemplo en la fachada del Ayuntamiento en la Plaza Mayor. Su soporte preferido fue la columna de orden corintio con el fuste correctamente estriado, aunque a veces enmascarado en su promedio con un anillo decorado con rocalla (Fig. 9). Pues este artífice fue el introductor en Salamanca de este expediente ornamental de filiación francesa, aunque no parece sobrepasase los modelos ornamentales de los discípulos de Berain en

24 George Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1957, pp. 147-48; Hubert Damisch, «L'œuvre des Churriguera. La catégorie de Masque», *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1960, pp. 471 ss.

25 Véase al respecto nuestra introducción «Borromini y España» a la traducción al castellano del libro de G. C. Argan, *Borromini*, 2.^a ed., Madrid 1988.

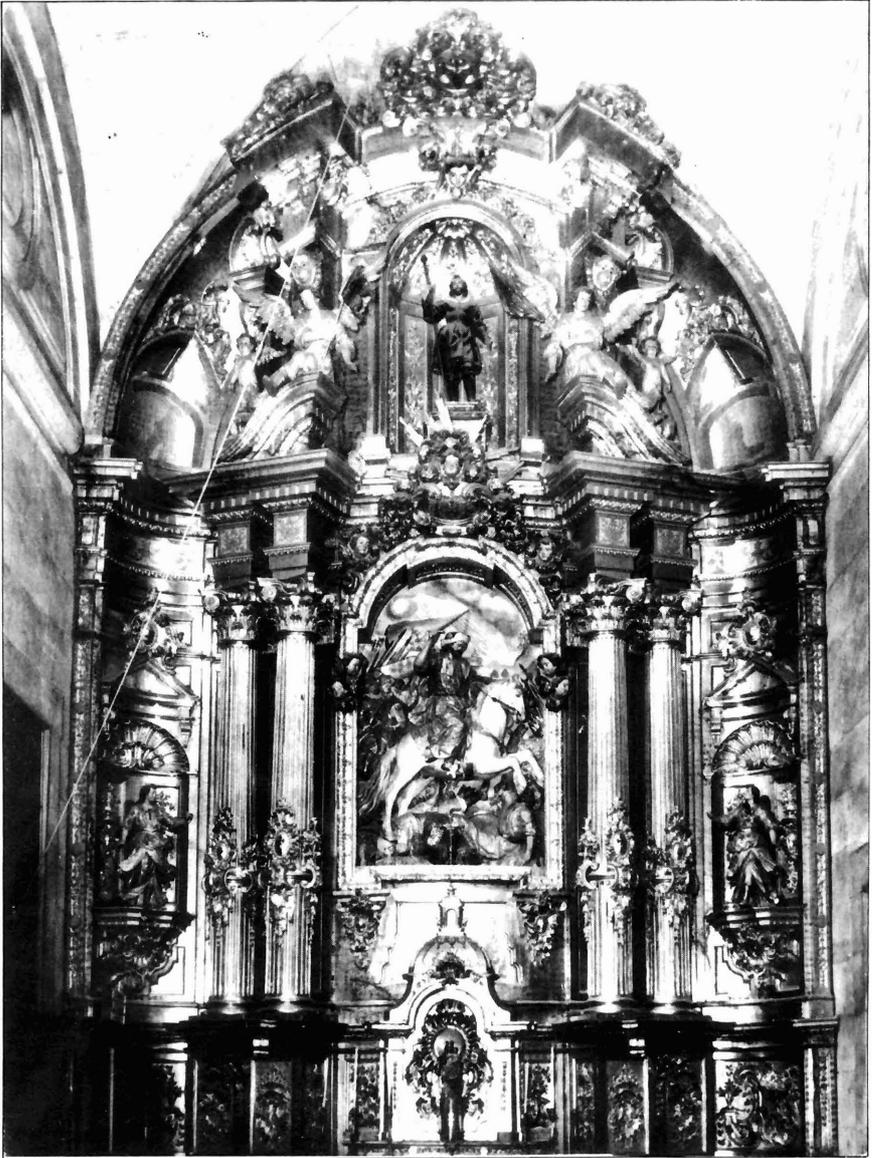


Figura 9. *Andrés García de Quiñones: retablo de Santiago Apóstol (Clerecía).*

la transición del último estilo Luis XIV al de la Regencia. Usa la rocalla parsimoniosamente en los netos de las columnas y en los paneles de los bancos principalmente, superponiéndola a una ligera panoplia de placa recordadas. Estos placados habían hecho su aparición mucho antes en la ciudad

y en la provincia, pero su empleo fue popularizado por Quiñones quien, nacido en Santiago de Compostela y habiendo recibido allí su primera formación, debió acostumbrarse ya entonces al uso de esta fórmula genuina del barroco gallego dieciochesco. Donde se percibe mayormente el talante rococó de sus retablos, extraordinariamente fluido y elegante, es en el de la sacristía del Colegio Real de la Compañía (Clerecía), donde un precioso escaparate acristalado acoge la patética escultura de Cristo flagelado, de Luis Salvador Carmona, que parece perder su seriedad al multiplicarse su imagen reflejada por los espejos²⁶ (Fig. 10).

García de Quiñones tuvo multitud de discípulos e imitadores: su hijo Jerónimo, Luis González, Antonio Montero, José y Marcelino García, Agustín Pérez de Monroy, etc., pero quien descolló más entre ellos fue Miguel Martínez, autor de muchos retablos dentro y fuera de la ciudad y de la provincia. Además de este Miguel Martínez se han conservado excepcionalmente dos dibujos de retablos para la capilla de la Orden Tercera del Carmen Calzado, mucho más recargados decorativamente que los de su maestro²⁷.

Un retablo singular que en algunas características refleja el estilo de Martínez es el del convento del Corpus Christi, de religiosas franciscanas, que debió ensamblarse hacia 1765 (Fig. 11). Es del tipo de retablo de cascarón en forma de venera, pero encajado en una suerte de arco de triunfo; algo así como la trasposición a un retablo de la fórmula de las portadas que encontramos en la catedral de Murcia, en Santa María de la Redonda de Logroño y en Santa María del Coro de San Sebastián. Todos sus soportes son estípites desplegados en un alarde inaudito a distintas escalas. Estos estípites no parecen derivar ni de los de Joaquín de Churriguera ni de los de Andrés García de Quiñones, de cuerpo más sólido y decorados de distinta manera. Parecen como atomizados en juego de menudas placas recortadas y escalonadas que tienen más que ver con los de la escuela andaluza de Córdoba-Granada y con algunas de la baja Extremadura. El autor de la traza parece fue un religioso franciscano no originario de la región, fray Joaquín Núñez.

El otro protagonista, ya en el segundo tercio del XVIII, fue el mencionado Simón Gabilán Tomé, primo de Narciso y Antonio Tomé, de cuyo estilo guardó pocas referencias una vez establecido en la ciudad en el año 1750 hasta su muerte ocurrida en 1781. En la primera de sus obras importantes, el retablo-camarín del Cristo de la Agonía, que preside la capilla de la Orden Tercera de San Francisco empleó una mezcla del repertorio decorativo de Joaquín de Churriguera con la rocalla de perfiles semejantes a la utilizada por Andrés García de Quiñones (Fig. 12). Del primero proceden la alternancia de columnas y estípites al modo del retablo de la capilla cercana de la

26 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «La arquitectura de Andrés García de Quiñones», A.E.A. 1968, pp. 126-30.

27 Antonio Casaseca, «Las trazas de los retablos de la capilla de la V.O.T. del Carmen de Salamanca», B.S.A.A. 1977, pp. 462-69.

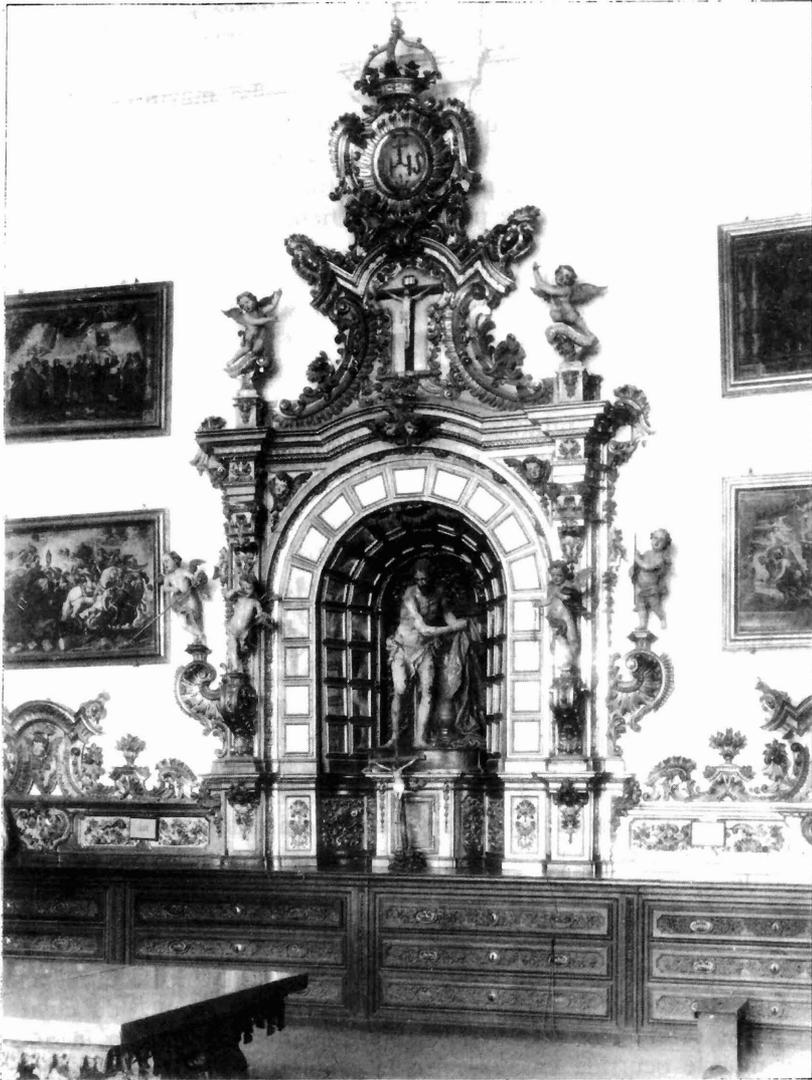


FOTO MAS

Figura 10. *Andrés García de Quiñones: retablo de la sacristía del Colegio Real (Clerecía).*

Vera Cruz, así como en general la talla minuciosa y recargada; del segundo los arriñonados y asimétricos motivos de rocalla.

Más adelante abandonó en parte este camino al construir retablos de mármoles y jaspes para los Colegios Mayores y para la Universidad (Fig. 13), pues la dureza de estos materiales le impedía tantos menudos primores ornamentales. Pero no por ello se puede denominar a dichos retablos de



Figura 11. Joaquín Núñez: retablo de la iglesia del convento del Corpus Christi.

académicos ni mucho menos neoclásicos, tal como los entendieron la circular de Carlos III y los pupilos de la Academia de San Fernando. Su obra maestra, el retablo de la capilla de San Jerónimo de la Universidad, comenzado en 1760, es bastante contenido en punto a decoración, pero la que ostenta, de apliques de bronce dorado al fuego, es de dibujo netamente rococó. Además el conjunto persigue claramente efectos de profundidad

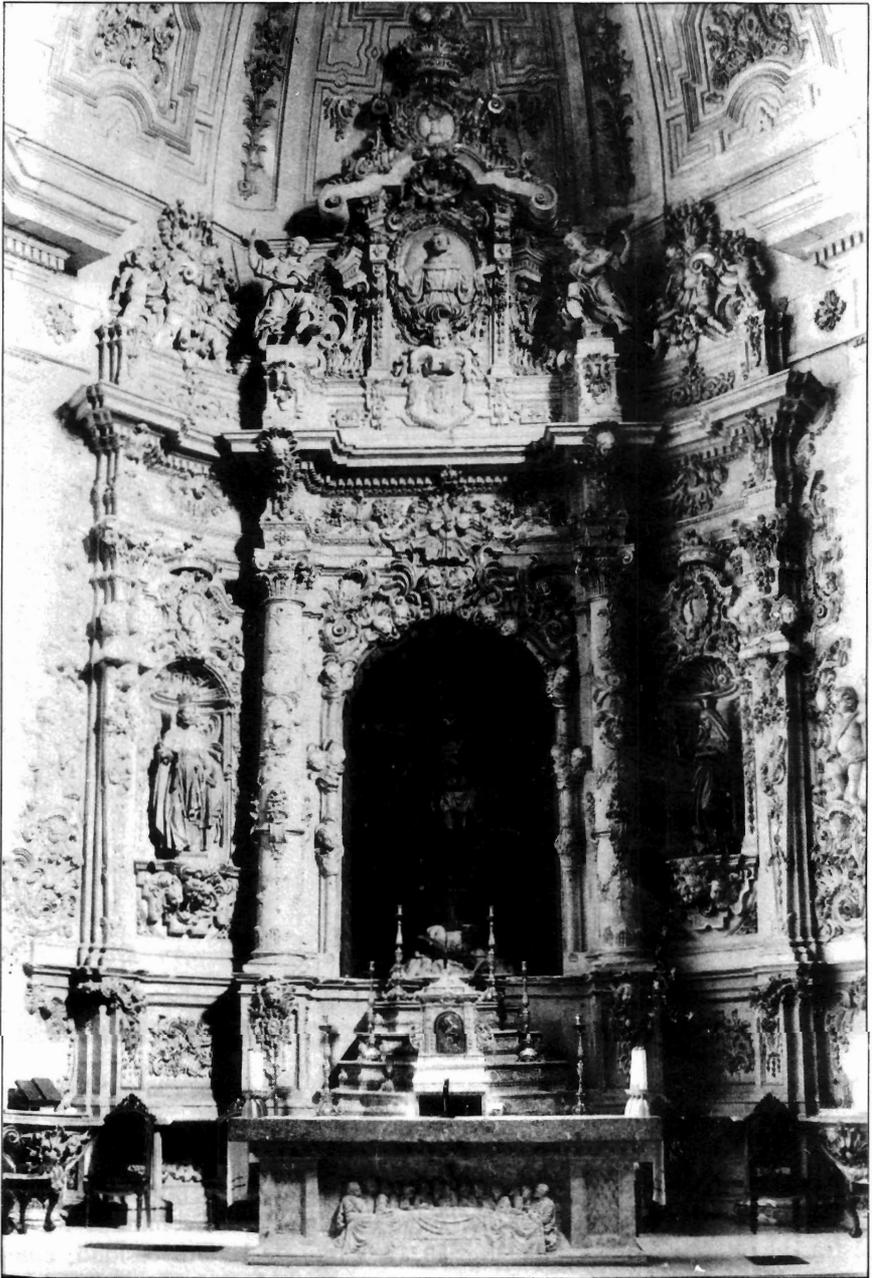


Figura 12. *Simón Gabilán Tomé; retablo de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco.*

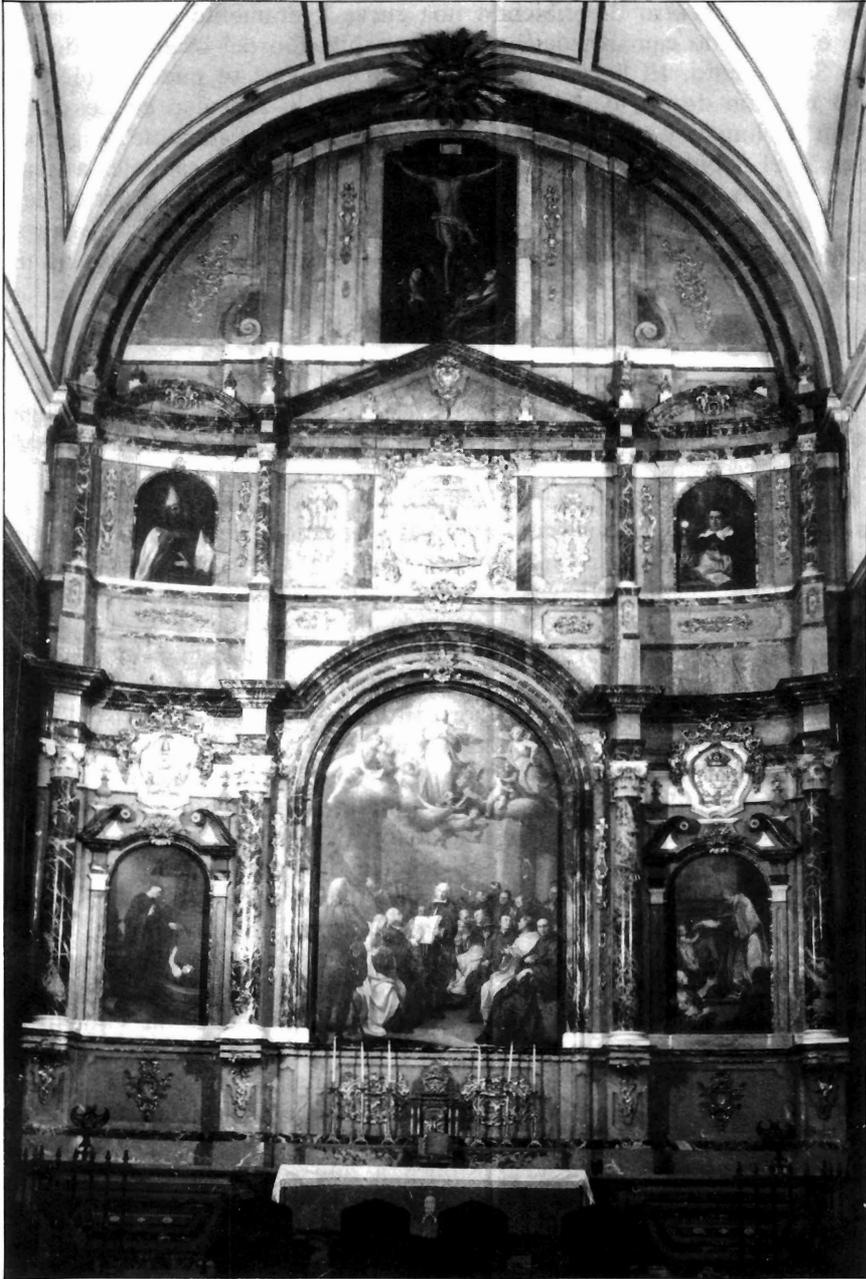


Figura 13. *Simón Gabilán Tomé: retablo de la capilla de San Jerónimo en la Universidad.*

escenográfica y de perspectiva en *trompe-l'oeil*. La pared se curva desde los lados hacia el centro describiendo una curva ligeramente cóncava donde se abre el profundo camarín destinado a la exhibición del ostensorio del Santísimo Sacramento. El lienzo de pintura que lo cubre se puede subir y bajar como el telón de un teatro. Las columnas que lo articulan en dos cuerpos, si bien de limpio y correcto orden corintio, son excesivamente delgadas, sin observar el debido cánon, y encima alabean sus basas y capiteles a tenor de la curva de la pared, por lo que Gabilán les dio la corrección óptica debida, propuesta por Juan de Caramuel en la llamada *arquitectura oblicua*, a saber la distorsión que experimentan contemplados desde una perspectiva no unifocal sino cambiante²⁸.

3. Tipologías e iconografía

El retablo barroco salmantino de los siglos XVII y XVIII despliega las tipologías que encontramos en el resto de las provincias y regiones españolas sin añadir, creemos, ninguna radicalmente nueva y privativa.

En la primera mitad del Seiscientos el tipo más frecuente fue el de *retablo-portada* con un sentido claramente didáctico. Se multiplican los pisos y las calles en lo posible para obtener el mayor número de encasamientos y paneles donde encajar relieves y pinturas. Son retablos hechos para exhibir ciclos iconográficos completos de la vida de Cristo, de la Virgen y de los santos. Es todavía muy reciente el impacto producido por el decreto del Concilio de Trento ordenando adoctrinar a los fieles por medio de las imágenes sagradas. El retablo es, por consiguiente, el estímulo visual complementario y correlativo a la catequesis y al sermón popular. Incluso las almas contemplativas más elevadas que practicaban la meditación se podían ayudar de las imágenes de los retablos para fijar la imaginación sobre el lugar y escena objeto de la meditación a la manera de la «composición de lugar» de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola.

De estos retablos hay decenas en Salamanca, pero quisiéramos destacar dos ejemplos: uno de una parroquia rural, otro de un convento de la ciudad. En el de Cantalapiedra, ensamblado por Antonio González Ramiro, los numerosos relieves de las calles y del banco narran las escenas más significativas de la *Historia Salutis*, desde la Encarnación hasta la Crucifixión y *Deposición del santo cuerpo de la cruz* (Fig. 14). La hornacina central aloja la imagen de la Asunción de la Virgen, patrona del templo bajo la advocación de Nuestra Señora del Castillo. Los nichos de las calles laterales albergan imágenes de cuatro Apóstoles, encabezados por San Pedro y San Pablo, columnas de la fe católica y apostólica a que se refiere la recitación del Credo de la misa. En los netos del banco alternan Evangelistas y Padres de

²⁸ Julián Álvarez Villar, *La Universidad de Salamanca. Arte y tradiciones*, Salamanca 1972, pp. 73-76; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y José Ramón Nieto González, «Aportaciones a Simón Gabilán Tomé», art. cit. en la nota 5, pp. 39-46.

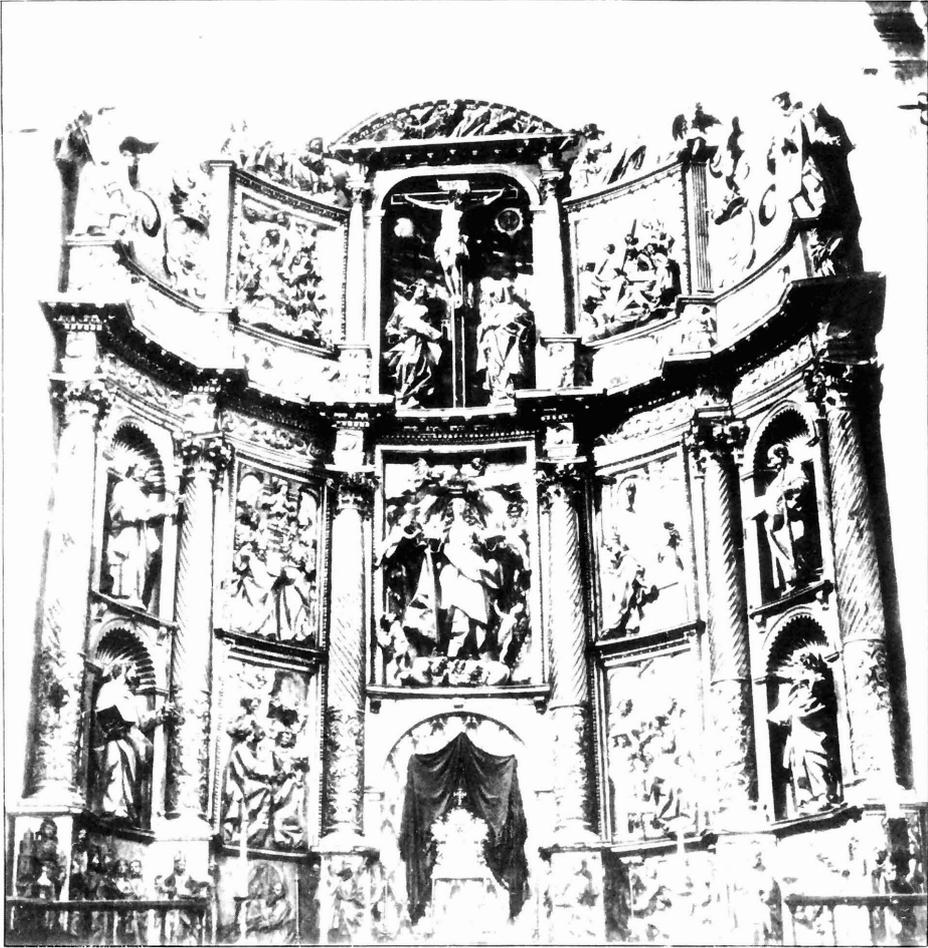


Figura 14. Antonio González Ramiro: retablo de la parroquia de Cantalapiedra.

la Iglesia, portavoces de la doctrina evangélica y de la tradición cristiana²⁹.

El retablo de la actual parroquia de Sancti Spiritus, obra de Antonio Martínez y Andrés de Paz, escenifica en sus relieves, debidos a la gubia de Antonio de Paz, la vida del Apóstol Santiago en sus principales episodios transmitidos desde los tiempos del Códice Calixtino. Hay que tener en cuenta que el templo fue originariamente del convento de monjas Comandadoras de la Orden de Santiago. Paralelamente desarrolla otro ciclo de relieves

²⁹ Antonio Casaseca, *Catálogo monumental del Partido judicial de Peñaranda de Bracamonte*, *op. cit.*, pp. 103-5.

menores consagrados a la vida de la Virgen, seguramente por tratarse de un monasterio femenino. En los nichos de la calles laterales vuelven a comparecer las imágenes de dos Apóstoles, San Pedro y San Pablo, y de dos Doctores, San Agustín y San Ambrosio. Se eligieron estos dos últimos porque las Comendadoras seguían la regla monástica del santo obispo de Hipona y a San Ambrosio por su íntima relación con el santo anterior³⁰.

Puesto que el Concilio de Trento, en la misma sesión de 1563 había impulsado tanto el culto a las sagradas imágenes cuanto la veneración de las reliquias de los santos, otra categoría de retablo frecuente en la primera mitad del Seiscientos fue el *retablo-relicario*. Los jesuitas se aventajaron en esta dirección y así consta que a un lado de la capilla mayor de la iglesia del Colegio Real había un espacio dedicado al culto específico de las reliquias. Lo presidía un retablo consagrado a San Pelayo con una insigne reliquia del santo mártir cordobés, cuya capilla se habían visto precisados los jesuitas a destruir para redondear el solar donde edificaron la nueva iglesia. Dicho retablo tenía multitud de pequeños nichos y lóculos en que se exhibían otras preciadas reliquias. Los dominicos también dedicaron otra capilla colateral de su iglesia de San Esteban a relicario, pero el retablo, como el anterior, ha desaparecido.

En cambio se conserva intacto el hermoso retablo-relicario de la capilla de Loreto en el convento de Carmelitas Descalzas de Peñaranda de Bracamonte. También se puede considerar tal al retablo mayor de la iglesia de la Carmelitas de Alba de Tormes. Es cierto que las pinturas del banco, calles laterales y ático ostentan santos de la devoción carmelitana, como San José, pero la amplísima hornacina central alberga la urna de mármol y bronce donde reposa el cuerpo incorrupto de Santa Teresa de Jesús, y detrás de sendas puertas a los lados del altar se veneran las reliquias de su corazón y de uno de sus brazos³¹.

Ya tardíamente, en 1675, Manuel de Saldaña el Joven, discípulo de Juan Fernández, ensambló en una capilla a los pies de la parroquia de San Martín el retablo de los santos mártires africanos Arcadio, Probo, Pascasio, Eutiquio y Paulito, supuestamente nacidos en la ciudad de Salamanca. En él se muestran sus reliquias, cuyo culto público fue autorizado por aquellas fechas por el obispo don Gabriel de Esparza.

La tipología de *retablo eucarístico* es también característica de la primera mitad del siglo en cuanto, como ya señalamos anteriormente, el tabernáculo destinado a la exposición y veneración pública de la forma consagrada se fue hipertrofiando cada vez más hasta casi anular el ara del altar donde se celebra el sacrificio de la misa. También insinuamos ya cómo el retablo de la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, en virtud de su enorme expositor, debe ser considerado como retablo eucarístico, a pesar de no tener columnas

30 Julio González, «El retablo de Sancti Spiritus de Salamanca», A.E.A. 1943, pp. 121-25; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Antonio Casaseca, «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca», B.S.A.A. pp. 411-13.

31 Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España: provincia de Salamanca*, Madrid 1967, p. 383.

salomónicas cuajadas de espigas de trigo y pámpanos de vid y estar articulado según el sistema tradicional de pisos y calles a fin de desplegar un programa hagiográfico-didáctico.

El retablo de tipología eucarística alcanzó su más perfecto grado de desarrollo en el de la iglesia de San Esteban, ya suficientemente descrito y comentado. El martirio del protomártir cristiano quedó relegado a la pintura de Claudio de Coello en el ático y las estatuas de los fundadores de las órdenes monásticas, San Francisco y Santo Domingo, a lugares insignificantes de las calles laterales. Dentro de esta categoría Alberto de Churriguera cultivó la variante de *retablo-baldaquino*, derivada acaso, aunque muy tardíamente, del de Bernini en la basílica de San Pedro, pero sin una clara referencia formal a él, como sucede por ejemplo, en los baldaquinos contemporáneos de Aragón. En la Catedral Nueva levantó una gigantesca máquina de tres baldaquinos cuadrados superpuestos en sentido decreciente, que evocan ante todo la imagen de los túmulos funerarios del barroco hispano. El primer piso se destinaba a expositor del Santísimo, el segundo a una imagen de bulto de la Asunción de Nuestra Señora, patrona de la catedral, y el tercero, coronado por una cúpula, a otra imagen de la Trinidad".

Este tipo de retablo-baldaquino, fabricado en 1726 y desmontado pocos años después, tuvo sin embargo prolífica descendencia. En 1765 compuso Miguel Martínez el de la iglesia de las religiosas Bernardas, que se compone únicamente de dos cuerpos decrecientes rematados por cúpula ochavada, el primero de los cuales se destina a expositor del Santísimo Sacramento. Otro ejemplo es el retablo de las Ursulas, aunque no tan puro como el anterior, pues no se encuentra exento sino adosado en el centro y por detrás a dos especies de alas curvadas que contienen relieves figurativos. Acaso fue fabricado por el mismo Miguel Martínez hacia 1762 o por Jerónimo García de Quiñones, quien por aquellas fechas andaba remodelando la iglesia.

La modalidad que se impone a partir de la segunda mitad del Seiscientos es la del *retablo-camarín*. Nunca obtuvo esta modalidad en Salamanca el espectacular desarrollo y la complejidad especial de los retablos-camarines por ejemplo de Andalucía. El camarín se redujo a una estancia más o menos amplia y profunda colocada al nivel del primer cuerpo y abierta a la iglesia mediante una amplia arcada. Se ascendía hasta él por medio de dos escaleras a las que se accedía por puertas situadas a ambos lados del ara del altar. El camarín solía llevar en su parte trasera una ventana perforada en el ábside de la iglesia que, iluminando la imagen por detrás, la rodeaba de un nimbo de luz inisteriosa. En este caso nos encontramos con la variante de *retablo-camarín-transparente*.

Los camarines se concebían para albergar imágenes de Jesucristo y de su Madre especialmente veneradas por la piedad popular. El primer ejemplo en Salamanca lo tenemos en el retablo de la Virgen de los Remedios, cuyo camarín fue costado por salmantinos hacendados residentes en América y

32 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera», A.E.A. 1986, pp. 31-32.

a cuyos pies quiso ser sepultado don Francisco Ramos del Manzano, ayo y preceptor del rey Carlos II³³. Le siguió el retablo-camarín de la Virgen del Rosario en la iglesia de San Esteban, cuya imagen regaló a los dominicos el propio San Pío V. De la cofradía del Rosario fueron hermanos Joaquín de Churriguera, su cuñado José de Larra, Alejandro Carnicero y otros artistas conocidos. Fue precisamente Joaquín de Churriguera quien concluyó el retablo y abrió en el ábside de la capilla gótica de los Anaya un transparente para dar luz al camarín. Y lo mismo hizo en el muro de la capilla penitencial de la Vera Cruz cuando fabricó su retablo hacia 1714. El camarín en este caso alojaba un precioso Lignum Crucis del platero Pedro Benítez, que contiene un buen fragmento de la cruz traído, según la tradición, por San Vicente Ferrer. Recientemente ha sido sustituido por la estatua de la Inmaculada Concepción de Gregorio Fernández.

También el retablo de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco, de Simón Gabilán Tomé, ha de ser incluido en la categoría de que nos ocupamos, aunque no tenga transparente. En el camarín se venera la talla del Santo Cristo de la Agonía, obra regalada por el escultor Bernardo Pérez de Robles, en torno a la cual fraguó la devota costumbre de orar por los moribundos mientras sonaba el toque de agonía. Esta costumbre había sido traída del Perú por el propio escultor³⁴. En la provincia prácticamente la totalidad de imágenes populares tenían en sus respectivos santuarios este tipo de retablo, como las del Santo Cristo de Cabrera, la Virgen del Cueto, la de la Peña de Francia, etc. Téngase además en cuenta que los camarines de estas imágenes servían para colgar los exvotos que a ellas se ofrecían.

El retablo de la capilla universitaria de San Jerónimo se encuentra a medio camino entre la tipología de retablo eucarístico y la de retablo-camarín. En efecto la enorme hornacina central contenía el expositor del Santísimo, una urna de riqueza incomparable cincelada en plata, ónice, ágata y otras piedras duras por el conocido orfebre Manuel García Crespo. Pero la hornacina eucarística se disponía al mismo tiempo como un camarín al que se accedía por escaleras y al que se abría por detrás un óculo a guisa de transparente. Además, como en el retablo-camarín de la Sagrada Forma de El Escorial, el manifestador, oculto normalmente por un lienzo, que en este caso representa el acto del juramento del claustro universitario de defender el dogma de la Inmaculada Concepción, se abría espectacularmente a los ojos del público en las grandes solemnidades³⁵.

No suele producirse en el barroco lo que el profesor Martín González denominó *retablo-sepulcro* en referencia al renacimiento hispano³⁶. Es verdad que a ambos lados de algunos retablos se colocan los nichos funerarios de los fundadores del templo, como es el caso de los condes de Monterrey, don

33 Amalio Huarte Echenique, art. cit. en la nota 19.

34 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles», B.S.A.A. 1971, pp. 314-15.

35 Véase el artículo citado en las notas 5 y 28.

36 Juan José Martín González, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», B.S.A.A. 1964, pp. 6-7.

Manuel de Zúñiga y Fonseca y doña Leonor de Guzmán en la iglesia de las Agustinas Recoletas. Sus estatuas orantes, debidas al italiano Giuliano Finelli, vuelven sus rostros hacia el retablo y cruzan sus manos ante el pecho en actitud de «Ewige Ambetung» o adoración perpétua³⁷. Pero en éste, como en otros muchos ejemplos, los nichos funerarios no forman cuerpo con el retablo, están demasiado distanciados de él, y por consiguiente no los incluimos en la categoría de retablos-sepulcros.

Por cierto que el retablo de las Agustinas, considerado aisladamente de los supulcros, no es fácil de clasificar tipológicamente. No se le puede agrupar entre los retablos-fachada pues las pinturas que contiene no forman un programa claro y coherente desde el punto de vista iconográfico con una intención didáctica bien definida. Parece que únicamente el cuadro de la Inmaculada Concepción, de Jusepe Ribera, fue encargado intencionadamente para la iglesia, mientras que los otros cuatro que lo acompañan debían pertenecer a la vasta colección pictórica del conde de Monterrey, quien los donó a su fundación. Fanzago ideó un suntuoso *retablo-marco* para la exposición de todas estas pinturas, cuidando de no subrayar en exceso su estructura arquitectónica, levísima, a fin de que destacase el conjunto casi museístico de los lienzos.

Otra categoría de retablo, no privativo de Salamanca sino común a otras muchas catedrales españolas, es la de *retablo-trascoro*. En la Catedral Nueva de la ciudad se halla el de piedra, debido a Joaquín y Alberto de Churriguera, y en la de Ciudad Rodrigo el fabricado en estuco por Ramón Pascual Díez. La misión de tales retablos era la de ofrecer un fondo arquitectónico, presidido por una o más imágenes, al altar situado en el trascoro, altar que se utilizaba para la celebración de la misa ante los fieles que, en las grandes festividades, no tenían cabida en el reducido espacio de la «vía sacra» que en las catedrales conduce desde el coro hasta la capilla mayor.

Finalmente en la sacristía de la iglesia del Colegio Real (Clerecía) el testero está ocupado por un *retablo-alhacena*, consistente en una única hornacina donde se expone la imagen de Cristo revistiéndose las vestiduras después de la flagelación. La alhacena se sitúa encima de las cajonerías de nogal y, como ya quedó indicado, está encristalada para que los espejos reflejen, sobre todo, la espalda llegada de Cristo. Esta peculiar iconografía, que puede traer su origen de un pasaje de las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura y especialmente de *La Mística Ciudad de Dios* de sor María de Agreda, que lo expone muy por extenso³⁸, cabría explicarla en una sacristía por el hecho de que en ella se visten y se desvisten los sacerdotes para la celebración de la misa. Pero en este caso la razón fue otra, como lo escribe el P. Juan

37 Cfr. Leo Bruns, «Das Motiv der Ewige Ambetug», *Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1940, pp. 253-433.

38 *Confemplanción de la vida de N.S. Jesucristo... dispuesta por San Buenaventura. Tercera edición hecha por la que tradujo el P.D. Francisco Vazquez...*, Madrid 1824, cap. LXV, p. 267; Sor María de Agreda, *La Mística Ciudad de Dios...*, segunda parte, libro 6, cap. 20, Barcelona 1888, t. V, pp. 296-97.

Andrés Mavarrete''. Los jesuitas iniciaron su vida en Salamanca muy pobremente en un desvencijado domicilio cuya capilla estaba adornada por una estampa de papel, pegada a la pared con pan mascado, que representaba la flagelación de Cristo, estampa que les habían regalado sus colegas del colegio de Coimbra. Andando el tiempo sobrevino la espléndida fundación y dotación del colegio por los reyes Felipe III y Margarita de Austria, y para no olvidarse nunca de sus humildes principios encargaron al escultor Luis Salvador Carmona la referida estatua que colocaron en la sacristía del nuevo edificio.

39 *De viris illustribus in Castella veterē Societatis Iesu ingressis et in Italia extinctis*, Bolema 1797, parte II, p. 38. Hablando en efecto del P. Ignacio Osorio, hijo de los marqueses de Grajal y Alcanices, que fue rector del Colegio Real, dice textualmente: «In sacrii anteriore parte concameratum loculum fecit et a fronte crystallo conclusum, intra quem statuam mirae artis collocavit, quae Christum exhibet, post dirissimam flagellationem ad resumenda vestimenta aegerrime inclinatum... Faciebat haec praeclarus ille Carmona, qui ad Navam Regis exortus, deinde Matrili inter celeberrimos Sculptores praecipuum nomen obtinuit. Ossorius autem, in statuenda illa Domini effigie, ad primaevam Collegii originem respexisse crediderim... Primi enim Patres qui Salmanticae consederunt, ut Societatis narrat historia. Sacellum domesticum tabula picta exornarunt quae Jesum exprimebat dum Pilatus eum innumeris verberibus laceratum, corona perforatum spinea... Hebraeorum populo ad movendam commiserationem ostendit. Hoc valde miserabile simulacrum... ad extrema usque tempora religiose in Collegio servabatur».